فصلية ثقافية



87

ربيع 2006

محمد الماغوط : الشاعر الحيّ

غريبٌ هو الشعر. غريب ومفاجئ. كأنه يُولَدُ في البداية عندما لا يعرف قائله أَنَّ ما يقوله شعر، بل هو تعبيرٌ عفويّ عن ذات تصرخ أو تهمس بكلمات غير مألوفة، تتدفّق على رسلها... فتدهشنا ونقول: هذا شعر. ونعيد النظر في ما أَلِفْنا من تعريف سابق لمفهوم الشعر. وبقدر ما يتعرَّض هذا المفهوم للتعديل مع كل نص لا عهد لنا به، بقدر ما يتطوَّر الشعر ويتجدَّد.

محمد الماغوط، الذي فاجأنا غيابُهُ كما فاجأنا حضورُهُ، كان يقول دائماً إنه لم يعرف إن كان ما يكتبه من خواطر هو شعر أَم نثر، فمثل هذا السؤال لا يَعْني شخصيةً قَلِقةً نَزِقَةً شَبِقَةً إلى الحرية. لكنه اقتحم المشهد الشعري العربي بقُوّة ثورٍ مُجَنّحٍ قادم من طين الحياة لا من أُسطورة، فأحدث زلزالاً إبداعياً ما زالت آثاره مستمرة.

فعندما كانت الريادة الشعرية العربية مشغولةً في البحث عن حداثتها بتَزْيِينِ نصوصها بالأساطير، وبإعادة ترتيب السطر الشعريّ الجديد بما يوحي، بَصَرِيّاً، باختلافه عن التقليديّ، وبنَقْلِ القافية من مكان إلى آخر لإخفائها عن العين لا عن الأذن.... كان محمد الماغوط يقلب المائدة بنصّ متحرِّر من التقاليد، ولا يبحث عن الجديد في تجديدٍ ما لدور الوزن والقافية. كان يتَشَظّى خارج هذا السياق. وسرعان ما أَقنعنا بأن الشعر يأتي من مكان آخر، أو من لا مكان: من موهبة معجونة بالحرمان والحزن والتراب... من موهبة تستعصي على التعريف.

منذ قصائده الأولى، المشعّة بالصور المدهشة والمفارقات والسخرية، وبالعطش إلى الحرية، وبصرخة الهامش المقموع التي تجعل لانفجارات اللغة معنى ما، لا فقاعات صابون... كان على سليقة محمد الماغوط الشعرية الذكية أن توقف الجدل الذي لا طائل من ورائه حول شرعيَّة قصيدة النثر الجمالية. إذا كان النثر يبدع مثل هذا الشعر، فأين هي المسألة؟. لقد أَحْرَجَتْ شعرية الماغوط كل الذين ينظرون إلى الغد بعيون الماضي، وَمَنْ يَضَعُون شروطاً مسبقة على مغامرة الإبداع.

لعلَّ الكثيرين مِمَّنْ أَحبوا شعر الماغوط، الخارج عن مألوف الشعر العربي، لم يُحبُّوا الشعر الآخر. ولكن الذين أحبوا الشعر الآخر أَحبّوا شعر الماغوط أَيضاً. فكيف حَقّق هذا الساحرُ الساخرُ كُلِّيُّ التمرُّد مثل هذه السابقة من اجماع الذائقة الشعرية المتباينة، في خضم نقاش ما زال مستمراً وعقيماً حول قصيدة النثر؟

موهبته الاستثنائية هي الجواب. نريد شعراً جديداً ومختلفاً مهما كان الشكل الذي يختاره الشاعر. بشاعريته العالية، غير المتعالية، وبعناق الشخصي مع العام، وباستخراج لآلئ الشعر من وحل الحياة... خرج محمد الماغوط من سياق الخلاف حول الخيارات الشعرية، فهو البرهان الساطع على أن ما يعنينا في الكتابة الشعرية هو جوهر الشعر... لا شكله ولا نظامه.

لم يصدأ معدن شعره مع الزمن، كما حدث لكثيرين من مجايليه الذين وقعوا في تقليدية حديثة، فما زال هو المرجعية الأجمل لأجيال من الباحثين عن شعرية النثر. وما زلنا نقرأه بشغف، لأنه شاعر حيّ، لأن نصه حيّ... لأنه شاعر حقيقي ومختلف.

محمود درويش

تعقيب على حدث

نقد النظام

حسن خضر

1- في الفقر والمعرفة الفقيرة

كان أحد أعضاء الحلقات الداخلية ـ أي القريبة من مركز صنع القرار ـ في النظام الفلسطيني، يستهل تحليلاته السياسية، وبطريقة روتينية تقريبا، عن نسبة الأراضي المعروضة على الفلسطينيين. كأن يقول: عرض علينا الإسرائيليون ثمانين بالمائة من مساحة الضفة الغربية، لكننا سنحصل على نسبة تزيد على التسعين بالمائة إذا انتظرنا بضعة أشهر أخرى. وغالبا ما كان يتم التعامل مع النسب في سياق الكلام عن معلومات إضافية ـ تقوم مقام الموسيقى التصويرية في الأعمال الدرامية ـ عن تطورات مرتقبة ستشهدها المنطقة في الأسابيع، أو الأشهر القادمة، معلومات رشحت، أو تسرّبت، من مصادر إقليمية، أو دولية، ومن شأنها منح ثقة أكبر بفضيلة الانتظار، أو تبرير القيام بأعمال بعينها، طالما أن هذه أو تلك سترفع من سقف النسب المئوية.

وغالبا ما كانت تحليلات من هذا العيار تترك انطباعات جدية وجيدة لدى المستمعين، بفضل ما تثيره من دلالات أبرزها مدى اطلاع المتكلّم على دقائق الأمور، ومدى براعة النظام في إدارة

معاركه التفاوضية. ولا شك أن في اتساع المدى مرتين ما يعزز من أهمية الكلام نفسه بفضل استناده إلى معلومات تضعه في مرتبة أعلى من التحليل المجرّد.

يعرف كل من عاش تجربة منظمة التحرير الفلسطينية، أن الكلام بمنطق المعلومات، لا التحليل، كان تقليدا راسخا من تقاليد الكلام، أو التفكير، في السياسة بقدر ما يتعلق الأمر بصانعي سياسة المنظمة.

وقد انتقل هذا التقليد، ضمن أمور أخرى، إلى السلطة الفلسطينية، وانتقل معه ازدراء يكاد يكون عضويا لكل تحليل يقوم على علاقات دلالية بين الأشياء، أو يحاول الاستعانة بمعطيات اقتصادية، أو اجتماعية، ناهيك عن السياسية بطبيعة الحال، بدلا من الاستناد إلى معلومات. وليس العثور على تعريف لتعبير المعلومات، في هذا المقام، بالأمر السهل، حيث تختلط تقارير مكتوبة على عجل، وأشياء يمكن تصنيفها في باب النميمة والهمس، بانطباعات عامة، ونصائح، ومحاضر اجتماعات مع قوى إقليمية ودولية، يصعب التحقق من دقتها.

كان الشغف بالمعلومات جامحا إلى حد يحول دون التوقف قليلا أمام تحفظات من نوع: أن المعلومات قد تكون مقطوعة الصلة بالواقع، أي تحتاج إلى أكثر من اختبار قبل التحقق من صحتها. وقد تكون تضليلية، أي تطلقها جهة ما لإرباك خصومها، والتشويش على فهمهم للواقع. وقد تكون رغبية، أي تنشأ بفضل دوافع ذاتية تبرر تضخيم معلومة ما، أو إساءة فهمها عن سبق إصرار، وربما تحريفها، على حساب معلومات مغايرة، تحقيقا لأهداف ذاتية. وكانت نتيجة الشغف مأساوية في حين، ونوعا من الكوميديا السوداء في أحيان أخرى.

ففي مفاوضات أوسلو كان صانع القرار يتلقى تقارير منفصلة من المشاركين في المفاوضات عن سيرها ومضمونها، وهي في الأغلب تقنية وجزئية، عازفا عن تحليل دوافع الإسرائيليين في التفاوض مع المنظمة، وعاجزا عن التكهن بالحدود المحتملة لتنازلاتهم، ومستنكفا عن إقامة الصلة بين ما يتفاوض عليه اليوم، ومساحة المناورة التي ستصبح متاحة أمامه في الغد، مما أسهم في تحويل القضايا الأساسية إلى ألغام كان انفجارها مسألة وقت فقط. وقد بلغ الإفراط في العمى الاستراتيجي، مقابل الرشوة الرمزية (وهي ذات أهمية استثنائية بفضل جروح نرجسية كثيرة) حدا دفع بأحد المفاوضين إلى تصنيف نجاحه في «إرغام» إسرائيل على إبلاغ الفلسطينيين مسبقا، في حال قيامها بمناورات عسكرية، في باب الانجازات المهمة.

أما الكوميديا السوداء فليس ثمة ما هو أكثر بلاغة من تجليها في كلام مسؤول كبير في إحدى المنظمات الفلسطينية، أبلغ مستمعيه في اليوم الأوّل للاجتياح الإسرائيلي في العام 1982، أن معلومات دقيقة وصلته عن تحرّك قوات من ألمانيا الديمقراطية، في اتجاه البحر الأبيض المتوسط، لحماية بيروت.

بين حدي المأساة، والكوميديا السوداء ـ وكلاهما قناع للأخرى. مساحة تكفي لطرح سؤالين: أليس ثمة ما يبرر الارتياب في هذا القدر من الشغف بالمعلومات على ضوء خسارات متلاحقة تكبدها الفلسطينيون؟ وأليس ثمة ما يبرر النظر إلى مكاسب بعينها كنتائج موضوعية لعوامل خارجية تشحب أمامها كفاءة الاستثمار الذاتي للمعلومات، أو تبدو معها مكانة الشغف أكثر تواضعا؟

يكاد الجواب، هنا، يتاخم حد البداهة، ومع ذلك واظبت المعلومات ـ في حدود التعريف المذكور أعلاه ـ في احتلال مكانة خاصة في الثقافة السياسية الفلسطينية، على حساب التحليل القائم على الاستدلال المنطقي، أو حتى على حساب المزاوجة بين المعلومة والاستدلال.

وإذا شئنا تفكيك هذه العمارة الذهنية إلى مكوناتها الأولى، فإن مركز الثقل فيها يقوم على فرضيات تقلل من شأن المعرفة باعتبارها نوعا من الصناعة، وترفع من شأن الحدس باعتباره التجلي الأمثل لمواهب استثنائية، غالبا ما تكون فردية، ويصعب التحقق منها، أو التدليل عليها، دون تصوّرات رومانسية عن دور الفرد في التاريخ. والخلاصة المنطقية، في جميع الأحوال، هي فك الارتباط بين صناعة المعرفة، وصناعة القرار، واعتماد الإلهام مرجعية في الممارسة السياسية: الوصفة المضمونة، والمجرّبة، للفقر والمعرفة الفقيرة.

وإذا كان من الممكن تفسير، أو إدراك، كيفية إفلات السياسة الفلسطينية من شبهة الفقر والمعرفة الفقيرة، استنادا إلى معطيات بعينها، على امتداد معظم عقدي السبعينات، والثمانينات، فإن المعطيات نفسها كفيلة بتفسير ما أصابها على امتداد عقد التسعينات، وما تلاه، من بلادة فكرية، ومعرفة فقيرة.

ففي السبعينات، العقد الأهم في تاريخ السياسة الفلسطينية، وتجلياتها المؤسساتية في منظمة التحرير الفلسطينية، لم تفلت الحركة الوطنية الفلسطينية من شبهة الفقر والمعرفة الفقيرة وحسب، بل اغتنت وأغنت أيضا، بفضل وجودها في نقطة تقاطع بين الشرق والغرب، أي بين عالمين انخرطا

في صراع تقف الأفكار فيه على قدم المساواة مع المال والسلاح، وربما تقدمت عليهما.

كما اغتنت، وأغنت، بفضل وجودها في نقطة تقاطع بين عالمين عربيين، جاءا إلى الوجود في ظل صراع الشرق والغرب، فانخرطا فيه مباشرة، أو مداورة، بقوة الأمر الواقع، أو بالانحياز، وكان من نتائج هذه، أو تلك - وضمن أمور أخرى كثيرة - بروز دور الأفكار، وتقدمها على المال والسلاح في حالات بعينها، كان طليعتها الصراع بين معسكرين افتراضيين جرى تعريفهما، آنذاك، بتعبيرات التقدمية والرجعية.

كذلك، اغتنت وأغنت، بفضل تمركزها في بيروت. وهي مدينة حقيقية، أضفت عليها تقاليد بحرية قديمة، وحداثة بدأت منذ أواسط القرن التاسع عشر، وبحبوحة في العيش خلقتها صناعة المصارف، والسياحة، خصائص حضرية وكوزموبوليتية، علاوة على كونها نقطة تماس أيديولوجية، وسياسية، ومالية، يشتبك فيها، وعندها، المنخرطون في صراعات إقليمية، تدوي في أرجائها بين الفينة الأخرى أصداء الصراع الكبير، والمحتدم، بين الشرق والغرب.

وأخيرا، اغتنت وأغنت بفضل اللحظة التي ظهرت فيها، إذ كان لتوقيت ظهورها في أواسط الستينات أهمية استثنائية بالمعنى الثقافي والأيديولوجي. ففي تلك الفترة - التي سيسميها العرب، بكثير من النوستالجيا في وقت لاحق، بالزمن الذهبي للثقافة العربية - كانت الديناميات الهائلة التي أطلقها تمفصل صراعات إقليمية ودولية، منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، في هذا الجزء من العالم، وما رافقها ونجم عنها من نكبة في فلسطين، ومحاولات لتدارك أسبابها، قد بلغت حدا غير مسبوق من الكثافة والاحتدام.

وقد ألقى هذا الأمر بظلاله على التحيّزات الوجودية، والسياسية، والثقافية، لأعداد يصعب حصرها من المثقفين، والفنانين، والمهنيين، والأكاديميين العرب، الذين عثروا في الحركة الفلسطينية على ما يجسد تلك التحيّزات، أو ما يساعد على تحقيقها، وأسهموا في بناء، وازدهار المؤسسات الإعلامية، والثقافية، والسياسية الفلسطينية، إلى جانب فلسطينيين جاءوا من أميركا الشمالية، وأوروبا، والعالم العربي. وبالتالي، يصعب حصر الكفاءة السياسية، والحيوية الثقافية، والمهارات الإعلامية، التي وسمت نشاط الحركة الفلسطينية، آنذاك، في جهود فلسطينية خالصة، أو مجرّدة. فقد كانت محصلة موضوعية لتضافر جهود عربية وفلسطينية في هذا الشأن.

ولا شك في حاجتنا إلى تأمل هذه الحقيقة بأثر رجعي. فعلى امتداد عقد الثمانينات، ورغم

زحزحة وجودها في عدد من نقاط التقاطع والتماس التقليدية بالمعنى الجغرافي والسياسي، استعانت الحركة الفلسطينية بميراث عقدين سابقين لمقاومة بوادر إعياء واضحة، وتمكنت حتى من بلورة وثائق من نوع إعلان الاستقلال في الجزائر، التي كانت آخر وأهم التجليات الراديكالية للعقدين السابقين.

ومع ذلك، لم يكن العيش في الثمانينات على ميراث عقدين سابقين كافيا لتمكينها من عبور عقد التسعينات دون إعياء اعتراها وتسارع خلال سنوات قليلة، ودون نجاح يذكر في نفي شبهة الفقر، والمعرفة الفقيرة، فمع انفكاك عقدة التمفصلات المألوفة، وانفضاض معظم المثقفين العرب والفلسطينيين من حولها بالمقاطعة، أو الممانعة، خاصة بعدما تحوّلت إلى نظام، بدت الحركة الفلسطينية وكأنها أصيبت بالشلل. للتدليل على الإعياء، ونضوب الفعالية الفكرية، ربما لن نجد أفضل من حدثين يختزل كلاهما، ببلاغته الخاصة، وطاقته المجازية، معنى الإعياء، والعوز الفكري، الذي تجلى في أكثر صوره وضوحا منذ النصف الثاني من التسعينات.

يتمثل الحدث الأوّل في حكاية ومصير مكتبة مركز الأبحاث الفلسطيني. فالمكتبة التي بدأت كمشروع طموح، في بيروت أواسط الستينات، لتحقيق معرفة موضوعية بالماضي والحاضر، انتهت كما تنتهي جرائم القتل الغامضة، حيث الفاعل مجهول، والمسؤولية مبهمة.

ولست، هنا، بصدد استعراض نشأة مركز الأبحاث، ولا الكلام عن وظيفته، بل الإشارة إلى حقيقة أن المركز كان الأوّل من نوعه في العالم العربي، وأن تجربته الناجحة حرّضت على إنشاء مراكز مشابهة في عدد من الدول العربية، بعد هزيمة حزيران. ومن المؤكد أن مكتبته، وأرشيفه، احتلا مكانة خاصة في قائمة الأهداف الإسرائيلية، بعد احتلال بيروت في العام 1982، فقد أفرغهما الجنود الإسرائيليون في صناديق، وشحنوهما إلى إسرائيل، بعد تخريب المركز نفسه. وينبغي في هذا الصدد التذكير بالقيمة التاريخية للأرشيف، الذي ضم مخطوطات أصلية لأشخاص تولوا مناصب قيادية في الحركة الوطنية، ووثائق وتقارير أصلية، حول الصراع في فلسطين وعليها، كلّف الحصول عليها أموالا طائلة.

طلبت منظمة التحرير استعادة المكتبة والأرشيف عن طريق الصليب الأحمر الدولي، واستغرق الأمر سنوات من المماطلة انتهت بالإفراج عنهما، في صفقة لتبادل الأسرى بين الحكومة الإسرائيلية ومنظمة فلسطينية، ونُقلا في صناديق مغلقة، ومغلّفة لمقاومة الماء والعفونة، إلى معسكر للقوات

الفلسطينية في إحدى الدول العربية، حيث اختفت آثارهما بعد سنوات، دون تحقيق في الأمر، أو تحديد للمسؤولية، ودون اكتراث لما أصاب مؤسسة بحثية رائدة كانت الأولى من نوعها في العالم العربي. وما زلنا لا نعرف حتى الآن ما الذي حدث بالضبط: كيف اختفت الصناديق، هل أحرقت، خاصة وأن الشتاء كان قاسيا في ذلك المكان، أم أكلتها القوارض؟

أما الحدث الثاني فيتمثل في إنشاء أوّل محطة رسمية للبث التلفزيوني في فلسطين، بعيد قيام النظام الفلسطيني في الضفة الغربية وقطاع غزة. كانت لهذا الأمر أهمية رمزية على غرار أشياء كثيرة في تلك الأيام، مصدرها حنين الفلسطينيين، بالمعنى العاطفي والمعنوي، إلى مؤسسات وطنية على أرض تخصهم، والحاجات العملية الناجمة عن وضع اللبنات الأولى في أوّل تجربة دولانية في تاريخهم. وفي سياق كهذا كان الرمزي مشتبكا باليومي، والنفعي، إلى حد تكتسب معه أشياء صغيرة، وربما تبدو قليلة الأهمية في أماكن أخرى، دلالات أعلى من قيمتها في الواقع.

ولأنها كذلك، كانت النزعة النفعية للنظام، الخالية من كل دلالة رمزية في أفضل الأحوال، أو التي تنطوي على دلالات مضادة في أسوأها، مثيرة للصدمة والارتباك. فقد دشنت محطة فلسطين التلفزيونية وجودها في احتفال كبير في غزة، كانت ضيفة الشرف فيه، وأبرز حضوره، راقصة قدمت من إحدى الدول العربية خصيصا لهذه المناسبة. وقد بدا الأمر، وبقدر ما يتعلّق الأمر بالقائمين على تلك المناسبة، وكأنه أكثر الأشياء طبيعية في الكون، في مكان ملتبس اسمه فلسطين يبدو أقرب إلى الغرب الأميركي في زمن حمى الذهب، منه إلى فلسطين التاريخية، والرمزية، والواقعية.

ورغم فشل الصحافة في العثور على مفارقة تاريخية مؤلمة في حدث من هذا النوع، إلا أن الإهانة التي لحقت بفلسطين، والفلسطينيين، لم تفشل في استنفار ردود فعل غاضبة من جانب عدد منهم. وفي هذا الصدد ذكر إدوارد سعيد، على سبيل المقارنة، مفارقة وقعت في مكان آخر، للتدليل على حجم الألم، ومعنى الاهانة. فعندما شرعت حكومة زيمبابوي في وضع دستورها الجديد، استضافته مع جاك دريدا، إلى جانب عدد من كبار المثقفين في العالم، للمساهمة في الصياغة والنقاش. هكذا، تستضيف فلسطين راقصة في حفل تدشين محطتها التلفزيونية الأولى، بينما تستضيف زيمبابوي كبار المثقفين في العالم للمشاركة في صياغة دستورها.

الفرق واضح، وفاضح، وجارح. ومع ذلك، ثمة طاقة مجازية تتجاوز القيمة الفعلية لمصير

المكتبة، وحفل تدشين التلفزيون. فهما ليسا أكثر من حدثين في ما يشبه مأساة إنسانية توالت فصولها في لحظة كانت الأهم، والأخطر، في تاريخ الشعب الفلسطيني منذ النكبة. ورغم ما للإعياء الفكري، والفقر المعرفي، من غواية تضفي عليهما كفاءة القدر الإغريقي، إلا أن الأخطاء لم تنجم عن انعدام الخيارات، بقدر ما نجمت عن فقر المخيّلة.

2- في نقد التقليد

تجلى فقر المخيلة في إصرار، يصعب تفسيره، على تجاهل خصوصية الوضع الفلسطيني، مقابل إنتاج نموذج مألوف في أنظمة الحكم العربية، يمكن تسميته عموما بالنظام الشعبوي، الشمولي، رغم أن النظام المذكور وصل إلى طريق مسدودة في العالم العربي، ورغم افتقار النظام الفلسطيني نفسه إلى السيادة على الإقليم، أو السيطرة على الموارد، بفضل وجود الاحتلال.

لكن الخصوصية لم تكن بالرادع الكافي، وبالقدر نفسه لم تكن السمعة السيئة للشعبوية عائقا في هذا الصدد. فقد شرع النظام، ومنذ أيامه الأولى، بحماسة لا تجاريها سوى نزعته المذهلة إلى نسخ تجارب عربية معروفة، في مصادرة الحقل السياسي واحتكاره عن طريق احتواء المعارضة بالترغيب والترهيب، ومحاولة استبدالها بأحزاب وهمية تمارس دور المعارضة الشكلية، وتمكنه من إدعاء التعددية، والتظاهر بالديمقراطية.

ولا ضرورة، هنا، للكلام عن تجارب الجبهات والتحالفات، بمختلف تسمياتها الوطنية والتقدمية، التي نشأت في ظل أنظمة شعبوية وشمولية في العالم العربي، والتي كانت في الواقع نماذج شكلية، جري تفريغها من مضامينها الحقيقية، بل التذكير بحقيقة أن الحقل السياسي يشكل ميدانا لصراع وتباين المصالح الاجتماعية والسياسية والاقتصادية للطبقات والقوى الاجتماعية. وفي هذا الميدان بالذات شرط السياسة بالمعنى الكبير للكلمة، وفي حال السيطرة عليه من جانب أجهزة الدولة، ودمجه في بنية النظام، تولد المعارضة الحقيقية في مكان آخر، وغالبا ما تلجأ إلى أساليب عنيفة بسبب تجريدها من الشرعية، وانسداد أفق الممارسة السياسية.

ورغم أن النظام الفلسطيني لم يمتلك الوقت، ولا الموارد الكافية، لمصادرة، واحتكار الحقل السياسي، بسبب تقاليد سابقة أفرزتها خصوصية التداخلات العربية في بنية وفصائل منظمة التحرير، وبسبب احتدام المواجهة مع الاحتلال، إلا أن الشك لا يتطرق إلى مدى جدية مسعاه

في هذا الشأن، رغم أن بعض المحاولات لم تخل من مفارقات تضعها على حافة الكوميديا السوداء، من نوع قيام بعض المسؤولين عن أحزاب وهمية ببيع أجهزة كومبيوتر، وطابعات، وفاكسات، سبق لهم أن حصلوا عليها، مجانا، لدعم أحزابهم.

مهما يكن من أمر، وبقدر ما يتعلّق الأمر بالحقل السياسي، نسخ النظام تجارب معروفة، بطريقة حرفية دون ابتكار، أو تعديل يُذكر. وإذا كانت ثمة من خصوصية في هذا الشأن، فقد كانت منسوخة من تجربة منظمة التحرير، التي كان من المستحيل، في ظروف الشتات، وتعدد مراكز النفوذ العربية، والدولية، السيطرة على فصائلها بشكل كامل. لذلك، قُبل الاستقلال الذاتي للفصائل كأمر واقع، مقابل اعترافها اسميا على الأقل بشرعية المنظمة، ودورها القيادي، والتمثيلي، رغم تبنيها أحيانا لمواقف، وسياسات، تضر بشرعية المنظمة، ودورها القيادي والتمثيلي.

وقد سُحب هذا النموذج على الحقل السياسي الفلسطيني بعد إنشاء نظام السلطة الفلسطينية، رغم أن برنامج المعارضة الحقيقية كان في حالة صدام وجودية مع شرعية النظام، ودوره القيادي والتمثيلي. كان القبول الشكلي، واللفظي بالشرعية والدور - رغم تناقضه مع السياسة الواقعية للمعارضة الأصولية بشكل خاص - كافيا ومقبولا، دون التفكير في ضرورة، أو أهمية، التنافس معها على انتزاع موقع الأغلبية في الحقل السياسي.

وبقدر ما كانت طريقة النظام في احتكار، ومصادرة الحقل السياسي، تقليدية، وإعادة إنتاج لنماذج عربية، لم تكن تجربته في بناء أجهزة الدولة أقل تقليدية، أو أكثر ابتعادا عن النسخ. ورغم أن عقودا طويلة مرّت على نشر كتاب أنور عبد الملك حول مكانة الجيش في التجربة الناصرية، إلا أن أفكارا كثيرة في ذلك الكتاب ما زالت صالحة لفهم طريقة النظام الفلسطيني في بناء دولته.

والمفارقة، في هذا الشأن، أن خصوصية انخراط الجيش في السياسة، وسيطرته على جهاز الدولة، في النماذج العربية، يمكن فهمها على خلفية الانقلابات العسكرية، لكن خصوصية عسكرة جهاز الدولة في التجربة الفلسطينية تبدو عصية على الفهم، على خلفية عدم ولادة النظام نتيجة الانقلاب العسكري مرّة، وعلى خلفية عدم وجود الجيش المحترف بالمعنى الكبير للكلمة مرّة ثانية، وعلى خلفية ظروف ولادة النظام في ظل احتلال لم ينقشع تماما مرّة ثالثة.

المقصود بالعسكرة، هنا، تمكين الجيش من السيطرة على بيروقراطية الدولة، واستحداث

مؤسسات مدنية، وتقسيمات إدارية يشرف عليها عسكريون، إلى جانب تضخم عدد الأجهزة الأمنية، وشبه الأمنية، التي تتكاثر على طريقة المتواليات الهندسية، ويتداخل نشاطها، بطريقة لا يمكن السيطرة عليها تقريبا، مع مختلف أوجه الحياة الاجتماعية، والاقتصادية، والثقافية، والسياسية بطبيعة الحال.

كان جيش التحرير الفلسطيني المؤسسة الوحيدة التي تنطبق عليها صفة الجيش المحترف، لكنه كان صغير الحجم، ولم يكن المصدر الوحيد، أو الأوّل، لإشباع نهم متزايد إلى الرتب، والمراتب. وقد تكفلت بهذا الأمر الميليشيات، والأجنحة العسكرية للمنظمات، التي يصعب وصفها بالجيش، لكن أفرادها كانوا من أهل الثقة في معظم الأحيان، وبالتالي كانت حظوظهم في شغل المناصب العليا في الإدارة أفضل من المحترفين، أي أهل الخبرة. ومع ذلك، استدعى تزايد الأجهزة منح رتب عسكرية لمدنيين أنفق معظمهم سني عمره في ميادين مثل التعليم، والفن، والإعلام.

ولم يكن تحويل المدنيين إلى عسكريين بقرارات إدارية الدليل الوحيد على استعصاء مشروع العسكرة على الفهم، إذ تجلى المشروع، أحيانا، في حالات تتاخم حد العبث: توزيع مساحات من الأراضي المملوكة للدولة على كبار الضباط في مناطق تمتاز بكونها الأعلى كثافة سكانية في العالم، علاوة على ندرة أراضيها الزراعية، والتناقض المروّع بين الزيادة الطبيعية في عدد سكانها، ومساحة الأرض، والموارد.

تحققت عملية توليد النموذج البونابارتي، المستخلص بدوره من انطباعات عامة، ومحاكاة عجولة لتجارب أنظمة عربية - عاش الفلسطينيون في ظلها، وتأثروا بها - بفضل تجاهل أسئلة من نوع: هل يحتاج النظام، فعلا، في الضفة الغربية، وقطاع غزة، إلى بنية إدارية كهذه، وهل هي البنية المثالية لاستكمال مشروع بناء الدولة، ودحر الاحتلال، وتحقيق الاستقلال؟

من الواضح أن الإجابة على السؤالين بالنفي ليست بالأمر المفاجئ، أو الجديد، خاصة وأن البنية الإدارية نفسها تحوّلت إلى هدف للنقد، ووُضعت - لفظيا على الأقل - في قائمة مشاريع الإصلاح، بعد قيام النظام بسنوات قليلة. لذلك، ينبغي البحث عن مبررات عقلانية لإعادة إنتاج نماذج عربية معروفة، في سياق آخر غير الكلام عن التجربة والخطأ.

وفي هذا الصدد تبرز مسألة التعامل مع بيروقراطية الدولة كرافعة اجتماعية للنظام، تحصل على

امتيازاتها بفضله، ويضمن استمراره، واستقراره بفضلها. وقد حدث في التجربة الفلسطينية ما حدث في كل مكان آخر: تحوّلت بيروقراطية الدولة المعسكرة إلى طبقة فوق المجتمع، واتسعت الفجوة بين النظام والشعب. وما أدراك إذا حدث هذا كله في ظل سيادة منقوصة، ومواجهة محتدمة مع الاحتلال، واستقلال غير منجز!!

ثمة مسألة إضافية أسهمت في اتساع وتعزيز الفجوة هي فكرة العدالة. وليس المقصود، هنا، العدالة بالمعنى اليومي، أو المبتذل، بل حق الدولة في احتكار وتشريع العنف، باعتبارها الجهة الوحيدة المعترف بها اجتماعيا في الفصل بين تضارب المصالح، أو حماية القانون العام، بوسائل تشمل استخدام العنف، أو تحد من الحرية الشخصية للمواطنين في حالات الحكم على أشخاص بالسجن. فالدولة كينونة مادية بقدر ما يتعلّق الأمر بمؤسساتها، لكنها كينونة معنوية مجرّدة، بقدر ما يتعلّق الأمر بالقانون، وتحقيق العدالة.

غالبا ما يتجلى حق احتكار العنف في تعبيرات قاسية، وموحية، من نوع امتلاك قرار الحياة والموت، في الجرائم التي تصدر فيها أحكام بالإعدام. وقد بيّن ميشيل فوكو أن آليات الضبط، والسيطرة، التي طوّرتها الدولة في الأزمنة الحديثة، تنقل وشم السلطة من جسد المحكومين إلى أرواحهم. لذلك، يمارس جهاز الدولة القتل بطريقة شبه سرية، تقريبا، بعيدا عن أعين الصحافة، والجمهور، لأن الجسد لم يعد المكان المفضّل، الذي تعلن السلطة فيه عن حضورها.

وإذا تأملنا هذا الكلام بطريقة مقارنة، يمكن القول إن وشم الدولة لجسد المحكومين، في السر أو العلن، يتناسب مع حجم نجاحها في بلورة آليات للضبط والسيطرة. وفي هذا السياق، غالبا ما تحرص الأنظمة السياسية التي تنتابها شكوك خاصة حول سيطرتها على أرواح المحكومين إلى المبالغة في وشم سلطتها على أجسادهم.

وفي هذا الجانب لم يتأخر النظام الفلسطيني، على غرار عدد كبير من الأنظمة العربية في بداية عهدها، في التأكيد على حقه في احتكار العنف، وممارسته بصورة علنية، وشبه احتفالية، تقريبا. وقد جاءت المناسبة، بعد إنشاء النظام بسنوات قليلة، عندما حُكم على ثلاثة أشخاص بالإعدام، ووُجهت دعوات لأعضاء في المجلس التشريعي (البرلمان)، إلى جانب شخصيات عامة، ورسمية، علاوة على السلطات المختصة بالتنفيذ، لحضور عملية الإعدام.

كان المقصود توجيه رسالة ذات دلالات تربوية، وسياسية، حول جدية النظام في ممارسة حق

احتكار العنف، ووشم أجساد المحكومين. وكان ذلك مفهوما، ومقبولا، من جانب الغالبية العظمى من الناس، بطبيعة الحال، ما عدا جماعات قليلة من معارضي عقوبة الإعدام. لكن الرسالة نفسها سرعان ما فقدت جدواها، وجديتها، عندما أصبحت ممارسة الحق في احتكار العنف موضوعا للتفاوض، والمقايضة. وبالتالي لم يعد احتكار العنف من جانب الدولة خيارا يقبله المجتمع بصورة طوعية.

وقد فسد هذا الخيار عندما اكتشف الناس بطريقة غريزية، تقريبا، أن مهارات النظام ولياقته التفاوضية تكاد تشمل كل شيء، بما فيها الرضوخ لتوازنات عائلية، تجعل من تطبيق عقوبة الإعدام، أو تأجيلها، مسألة يمكن تحقيقها إذا توفر القدر الكافي من الضغط. وفي هذا السياق، أصبح النزول إلى الشارع من جانب عائلات، وتحالفات عائلية، والتظاهر بصورة عنيفة، وإحراق إطارات مطاطية، وتعطيل حركة السير، جزءا من ظاهرة ملازمة لتطبيق القانون، وسير المحاكم، خاصة بعد نجاح العائلات، والتحالفات العائلية، في تحقيق مطالبها.

وإذا غضضنا الطرف عن الدلالة الفجة للمبالغة في احتكار العنف، بطريقة شبه احتفالية، مرّة، والمبالغة في التفاوض عليه مرّات، فإن النتيجة الأهم لهذه الممارسة هي تضرر فكرة المواطنة نفسها. فالمواطنة لا تتبلور خارج فكرة الدولة، والدولة لا تملك الحق في احتكار العنف، دون القبول الطوعي من جانب المواطنين بحقها في احتكار العدالة. وإذا اختل الميزان، هنا، اختلت المضامين المدنية للمواطنة. وهذا ما كان.

3- في نقد الاجتهاد

تناولنا، حتى الآن، جوانب تتعلّق بأخطاء ارتكبها النظام الفلسطيني في الحقل السياسي، ونتناول في هذه الفقرة جوانب إضافية فرضتها مضامين رمزية، ومجازات شديدة الخصوصية، على الحقل السياسي لتتحول بجدارة، وسرعة قياسية، إلى عقب أخيل، التي تنفذ منها السهام إلى جسد النظام.

وأوّل ما يتبادر إلى الذهن، في هذا الصدد، كازينو أريحا للقمار، الذي نشأ في فترة مبكّرة من عمر النظام، برعاية، ومشاركة من جانبه. لا شك أن المدافعين عن بناء، وتشغيل، الكازينو، كانت لديهم مبررات كافية، وعقلانية، لتنويع مصادر الدخل، وجني مكاسب اقتصادية يعتد

بها بطريقة مضمونة .

ومع ذلك ، غابت عنهم حقيقة أقرب إلى البداهة منها إلى أي شيء آخر . وكان لغيابها الكثير من النتائج السلبية ، وغير المتوّقعة في البداية ، ربما بحكم انتمائها إلى عالم المجاز ، أو بحكم اصطدامها بمجاز تقيض يحاول طردها من الفضاء العام .

كان الكازينو أسوأ مجاز محتمل لفلسطين الجديدة يمكن أن يخطر على بال إنسان ، طالما أن مصدر قوته يمثل مصدر ضعفه ، أيضا . وقد نجم مصدر القوّة ، في هذا السياق ، عن بلاغة عملية تعتمد مبدأ الربح باعتباره قيمة عليا . لكن بلاغة كهذه تبدو مؤذية ، وعبثية ، في النسق الفلسطيني ، لأن فكرة فلسطين ، نفسها ، مشحونة بكثير من المجازات غير العملية . وهي ، في الغالب ، مجازات مجرّدة ، أصابت ، وقد تصيب ، إذا حكمت ، واستحكمت ، أصحابها بالشلل . ورغم ذلك ، فإن وجودها يحرّضهم على الاستمرار ، ويضفي على وجودهم ، وكفاحهم ، وعذابهم ، نوعا من الجدوى ، يصعب تفسيره ، أو تبريره ، ببلاغة السوق . هذا سر الحركات القومية الخلاصية بشكل عام ، وسر المكانة التراجيدية والنادرة لمجاز فلسطين في التاريخ الإنساني ، بشكل خاص .

لا مكان في بيان الاستقلال في الجزائر ، مثلا ، لبلاغة الربح ، وللمرافعات الاقتصادية ، بينما تكثر فيه الدلالات التاريخية ، والثقافية ، والإنسانية لهوية فلسطين المحتملة ، التي تم توليدها منذ أواسط الستينات . بهذا المعنى ، تشحب العقلانية ، والمرافعات الاقتصادية (خاصة إذا كانت دفاعا كان كازينو للقمار يرتاده الإسرائيليون ، والسيّاح الأجانب) أمام قوّة المجاز . ولا شك أن الغالبية العظمى من الفلسطينيين رأت في كازينو أريحا محاولة لزحزحة مجازات مألوفة بمجاز جديد لفلسطين جديدة تبدو صورتها أقرب إلى عالم ألدوس هوكسلي الجديد الشجاع ، منها إلى صورة الوطن ، الذي انتظروا ولادته من رماد النكبة مثل طائر الفينيق .

بكلام آخر ، لن يموت أحد في فلسطين من أجل تنويع مصادر الدخل ، أو زيادة نصيب الفرد في الناتج الإجمالي القومي . ولا ينشئ أحد بنية تحتية لدولة في فلسطين بعقلانية السوق وحدها ، أو بلاغة الربح . فما أدراك إذا تحالفت عقلانية السوق ، مع بلاغة الربح ، بهذا القدر من الفجاجة ، لتسويق كازينو للقمار في مكان تشتبك مضامينه الرمزية ، ومجازاته الوجودية ، بمختلف تجليات الوجود اليومي لمواطنيه . عندئذ ، يدخل الاجتهاد الاقتصادي في باب الإهانة الوطنية .

ومن سوء الحظ أن اجتهادات أخرى دخلت في الباب نفسه . لتوضيح هذا الأمر ، تجدر العودة

إلى العلاقة بين هوية المواطنة، واحتكار الدولة للعنف والعدالة. فهذه العلاقة، وبقدر ما يتعلّق الأمر بالخصوصية الفلسطينية، تنطوي على مضامين رمزية، يصعب تجاهلها، أو غض النظر عن النتائج السلبية لطريقة النظام في تأويلها. وفي هذا الشأن يحضر الموقف من العملاء والمتعاونين مع الاحتلال، الذين انتظر أغلب المواطنين الفلسطينيين، منذ اليوم الأوّل لظهور النظام، تقديمهم إلى العدالة لأسباب رمزية، علاوة على الأسباب الجنائية والسياسية، بطبيعة الحال.

ولا يمكن اعتبار الأسباب الرمزية حكرا على الفلسطينيين. فجميع الشعوب التي تعرّضت للاحتلال مارست فعل التطهّر الذاتي لتحرير الماضي من مشاعر الدنس، التي يجسدها، بين أمور أخرى، المتعاونون مع الاحتلال عبر محاكمات، وحملات، لم تنج في حالات كثيرة من المبالغة، ولم تتوقف عند الفترة الأولى من عمر أنظمة ما بعد التحرير. ففي فرنسا، مثلا، ما زالت فترة الاحتلال النازي موضوع ما لا يحصى من الكتب، والأفلام، والتحقيقات، والمحاكمات التي لا يندر أن تطال أشخاصا بأثر رجعي، حتى بعد مرور عقود طويلة على الحادثة الأصلية.

ورغم أن الاحتلال الإسرائيلي لم يكن قد زال تماما في أواسط التسعينات ـ أي لحظة ظهور النظام ـ إلا أن امتداده الزمني لفترة تزيد على سبعة وثلاثين عاما سبقت، واتساع ظاهرة العملاء والمتعاونين، كانت تستدعي معالجة خاصة. لم يكن المطلوب تعليق المشانق، بل فتح ملف الماضي، أي الاحتلال، بصورة جزئية على الأقل، وتحويله إلى اختصاص جهات قضائية مستقلة، تتمتع بحماية النظام. ومن سوء الحظ أن هذا لم يحدث، كما أن البنية الإدارية الناشئة في ظل الاحتلال، ورعايته، لم تتضرر بصورة ملموسة، ولم يتضرر كبار موظفيها، بل أن بعضهم صعد إلى مناصب أعلى في ظل النظام الجديد.

وبقدر ما تعززت، بفضل سلوك كهذا، صور وأخيلة فلسطين الجديدة الشجاعة (على طريقة ألدوس هوكسلي، بطبيعة الحال) في زمن حمى للذهب في غرب جديد، تضررت شرعية احتكار النظام للعنف، والعدل، لأنها كانت مستمدة، في جوانب كثيرة، من شرعية الكفاح الوطني. وهي شرعية أعلى مقاما من شرعية الدولة ككينونة مجرّدة، ومتعالية، لدى شعوب أخرى تحررت مع مرور الزمن، على الأقل، من عبء صناعة التاريخ.

في خلفية شرعية مخترقة بدلالات رمزية، ومجازات، واجتهادات تنم، علاوة على الفقر في مخيّلة منتجيها، عن النتائج المأساوية لفشلهم في إدراك معنى اللحظة التاريخية نفسها، كانت

تجرى عملية ذات آثار بعيدة المدى على حاضر فلسطين ومستقبلها. والمقصود، هنا، اغتراب المخيمات، والمناطق الريفية، عن النظام، ووقوعها بصورة متزايدة تحت تأثير الأصولية.

بدأ صعود المخيمات، والمناطق الريفية، في الحقل السياسي الفلسطيني مع اندلاع الانتفاضة في أواخر الثمانينات، حيث تمكنت، للمرّة الأولى في تاريخ فلسطين، من الدخول في منافسة صريحة، وحامية، مع النخب الحضرية، على زعامة الحركة الوطنية. وقد نجم صعودها عن عوامل ديمغرافية بفضل الزيادة الطبيعية في عدد السكّان، ، وارتفاع مستوى الدخل، وانخراط أعداد متزايدة في سوق العمل غير الماهر، ووجود جامعات محلية تقدم نوعا رخيص التكلفة من التعليم، علاوة على حقن طلابها بجرعات أيديولوجية عالية. كما اقترن صعودها بظاهرتين متناقضتين:

الإطاحة بالنخب المدينية التقليدية، تراجع أهمية العائلة، ومركزيتها، وظهور جيل شاب متمرد على التقاليد، في السنوات الأولى من عمر الانتفاضة، ثم عودة العائلة، والتمركزات العائلية، وشبكات القربى، على ظهر أيديولوجيا محافظة، ورجعية، في سنوات لاحقة، اتسمت بالركود، وهيمنة الميليشيات، وتدفق استثمارات مالية غير مسبوقة في تاريخ المقاومة، مع ارتفاع في حدة العنف الداخلي، وتعزيز آليات الضبط والسيطرة (تجلت بطرق عبثية، أحيانا، من نوع حرمان المواطنين من حق الذهاب إلى شاطئ البحر) والصراع على الفضاء العام.

والمفارقة، هنا، أن مصلحة النظام الفلسطيني لم تكن مع المنظومة التقليدية للعائلة. كان نجاحه يفترض تفكيك التمركزات العشائرية، وشبكات القربى، باعتبارها روافع اجتماعية لأيديولوجيا محافظة. وكان نجاحه يقتضي العمل على حل المشاكل الناجمة عن الزيادة الطبيعية في عدد السكان، وتضخم صفوف العاطلين عن العمل، وتردي الأوضاع المعيشية في المخيمات، والمناطق الريفية. لكنه تصرّف على طريقة من يطلق النار على قدمه:

أعاد، ومنذ أيامه الأولى، إحياء وتنشيط مؤسسة المخاتير - وهي مؤسسة قديمة تهاوت في سنوات الانتفاضة، ويعود تاريخها إلى زمن الانتداب البريطاني، الذي استخدمها كأداة من أدوات الضبط والسيطرة - كما أعاد إحياء وتنشيط الدواوين العائلية. وفي السياق نفسه، أعاد تنشيط القانون العشائري، والعرف، في فض المنازعات.

كان تعزيز أشياء كهذه في ظل الاحتلال من الأمور الطبيعية. فالاحتلال يحكم بقوانين

الطوارئ، والأوامر العسكرية، ولا يعنيه أمر القانون الحديث، والحداثة الاجتماعية في فلسطين. ولم يكن من الطبيعي أن يعمد النظام الفلسطيني إلى تبني أشياء كهذه، على الأقل بحكم حداثة مزعومة في الخطاب.

وحتى إذا تجاوزنا مسألة الحداثة، وغضضنا الطرف عن حقيقة أن منح توكيلات جزئية لتحقيق العدالة بالطرق التقليدية، يعني التنازل عن حق الدولة في احتكار العدل، فإن غريزة البقاء كانت تقتضي الحيلولة دون تقديم خدمات مجانية للأصولية، المسيطرة على الدواوين، وشبكات القربى، وصاحبة المصلحة في القانون العشائري، والعرف.

ثمة غواية خاصة، في هذا السياق، للتعامل مع تصرفات كهذه باعتبارها دليل رغبة لا واعية في الانتحار الذاتي من جانب نظام يرتكب كل ما يمكن تصوّره من الأخطاء، لتمكين معارضيه من القضاء عليه. ومع ذلك، يصعب القبول بأمر كهذا، فقد بذل النظام جهودا استثنائية لشراء الولاء، وتهميش الخصوم، لكنه فعل ذلك بطريقة تقليدية، ومخيّلة فقيرة، وفي ظل جهل يكود يكون مفزعا بأمور ديمغرافية، واجتماعية، وثقافية، تخص شعبه. وأسهم، بهذه الطريقة، بإلحاق الهزيمة بنفسه، إذ كيف تستقيم مؤسسة المخاتير، ودواوين العائلات، مع كازينو أريحا!! ومع هذا كله، وفوقه، كيف يمكن تهميش معارضة في الداخل بحرب تفتقر إلى استراتيجية واضحة في الخارج؟

4 – في نقد السياسة

ليس في الاستحواذ على تسمية، وترحيلها من حدث وقع في نهاية الثمانينات، إلى حدث وقع في نهاية التسعينات، ما يدل على فقر في الخيال، بقدر ما يدل على رغبة واعية في شحن الحدث الثاني بدلالات مستمدة من الحدث الأوّل، خاصة وقد ثبت بالبرهان أن التسمية في صيغتها الأصلية كانت ذات فعالية تستحق الاستثمار.

لذلك، تستحق تسمية الانتفاضة، وبقدر ما يتعلّق الأمر بأحداث وقعت في نهاية التسعينات، وقفة تأمل خاصة، فما يجمع بين الحدثين لا يتجاوز حدود التسمية في الواقع، رغم أن ما يجمع بينهما يكاد - في الخطاب العام - يتاخم حد البداهة.

فالحدث الأوّل كان مجابهة شعبية، سلمية، بدأت عفوية، وانتهت بعد مأسستها من جانب

الميليشيات إلى فوضى عارمة. بينما بدأ الثاني بطور ناضج من أطوار المأسسة، ورغم تبلور قشرة شعبية خارجية من حوله في الأيام الأولى، إلا أن إسرافه في العسكرة، سرعان ما أسهم في تحويله إلى مجابهة مسلحة مكشوفة. وبالقدر نفسه، أسهم غياب آليات الضبط والسيطرة، منذ الخطوات الافتتاحية الأولى تقريبا، في الحيلولة دون تحويل القشرة الخارجية إلى صدفة عظمية صلبة، بل ربما جاز القول إن الفوضى أسهمت، وبسرعة قياسية، في تفتيت القشرة الرقيقة نفسها.

مهما يكن من أمر، ليس المطلوب، هنا، تحليل الظروف المحلية، والإقليمية، والدولية، التي قادت إلى الحدثين، أو حرّضت عليهما، بل لفت الأنظار إلى حقيقة أن الخضوع لسطوة البداهة، وعدم التوّقف أمام التسمية، سيؤدي في جميع الأحوال إلى خلاصات خاطئة. علاوة على ذلك، فإن المطلوب، هنا، معالجة الحدث الثاني، من زاوية ما انطوى عليه من ديناميات خاصة، وما أطلقه من حراك بالمعنى السياسي والاجتماعي، أطاحا في نهاية الأمر بالنظام نفسه.

كان الحدث الثاني حربا بالمعنى الكبير، والكامل للكلمة. وفي كل حرب ضد عدو في الخارج محاولة لحسم صراع على السلطة ضد منافس، أو أكثر، في الداخل. هذا يصدق الفلسطينين، كما يصدق على غيرهم. لذلك، إلى جانب الانشغال بالمضاعفات الخارجية للحرب (وهي مهمة في جميع الأحوال) ثمة ضرورة لفهم كيفية تمفصل الحراك الاجتماعي والسياسي الداخلي حول أهداف، وتكتيكات، وإستراتيجية الحرب.

وبقدر ما يعنينا الأمر، ثمة ضرورة لفهم الطريقة التي أديرت بها الحرب، لأنها الكفيلة بتفسير ما آلت إليه من نتائج لعل أبرزها حسم مسألة الصراع بين دلالتين سوسيولوجيتين، وسياسيتين اصطلح على تسميتهما بالعائدين والمقيمين. وهذا هو الشق الثاني من فرضية صعود المخيمات، والمناطق الريفية على حساب مركزية المدن.

حاولنا التدليل من قبل على ميل النظام إلى إعادة انتاج نماذج عربية في الحكم، والتماهي معها. وبقدر ما يتعلّق الأمر بطريقة إدارة الحرب، تجلى الميل نفسه إلى التماهي، والتدوير، أي إعادة إنتاج نماذج سابقة، رغم خصوصيتها، ورغم كونها إشكالية، ورغم صعوبة العثور على حد أدنى من الشبه بينها وبين الواقع الفلسطيني المتعيّن في الضفة الغربية وقطاع غزة. وقد كانت للتدوير، في هذه الحالة، نتائج كارثية.

والمقصود، هنا، نموذج بيروت الغربية خلال الحرب الأهلية اللبنانية، وحتى الاجتياح

الإسرائيلي في العام 1982، وخروج منظمة التحرير الفلسطينية من لبنان. اعتمد النموذج اللبناني على التمركز في بيروت الغربية، إلى جانب الحلفاء اللبنانيين، وشن حرب مواقع، واشتباكات على القشرة، ضد القوات الانعزالية المتمركزة في بيروت الشرقية. وقد كان من الواضح لكل من عاش تلك التجربة، وشاهد المتاريس والتحصينات على أبواب المنطقة أ في العام 2001، أن ثمة محاولة لإعادة تدوير، وإنتاج نموذج حرب المواقع، والاشتباك على القشرة، خاصة وأن حدود المنطقة أ تحوّلت بصورة متزايدة إلى ما يشبه منطقة للتماس.

علاوة على ما تقدّم، عززت من الدلالات السابقة حقائق منها استخدام جيش الاحتلال لقوّة نيران غير مسبوقة، وميله الواضح إلى القتل (الظاهرة التي أسمتها التقارير الدولية في وقت لاحق: الاستخدام المفرط للقوّة) وتمركزه على مداخل المدن، ومنها تحوّل الاصطدام على القشرة، بما ينطوي عليه من سقوط شهداء، ومن مظاهرات تتجدد في اليوم التالي بعد الجنازات، إلى ظاهرة تتكرر بصفة يومية، ناهيك، طبعا عن سرعة ظهور السلاح والمسلحين بطريقة تعيد التذكير ببيروت.

ولا ضرورة، هنا، للكلام عن خطأ في الحسابات، حيث كانت لدى الإسرائيليين إمكانية اقتحام المناطق الفلسطينية، وإعادة احتلالها كما حدث في نيسان، بعد أشهر من ظهور نموذج حرب المواقع، واشتباكات القشرة. ولا ضرورة، أيضا، للكلام عن خطأ في التصوّر الإجمالي للحرب باعتبارها حرب مواقع لا يستطيع الإسرائيليون الاستمرار فيها لأسباب داخلية، أو خارجية. ولكن ثمة ضرورة قصوى للقول إن نموذج القشرة، وخطوط التماس لا ينسجم بالضرورة مع الانتفاضة باعتبارها ظاهرة شعبية. وثمة ضرورة للقول إن حرب المواقع الثابتة وخطوط التماس لا هي بالحرب الشعبية، ولا تدخل في باب حرب العصابات، وتكتيكات القتال في المدن (حسب الأدبيات الكلاسيكية في هذا الباب).

ومع هذا كله، وفوقه، ثمة ضرورة للقول إن حرب المواقع الثابتة، وخطوط التماس تفترض قدرا كبيرا من آليات الضبط والسيطرة. وبقدر ما يعنيا الأمر كان لغياب تلك الآليات في النموذج اللبناني نتائج كارثية. ولم يكن من الصعب مراقبة الكيفية التي تتوالد فيها الميليشيات بفضل نقلة افتتاحية من هذا النوع.

يروى عن كليمنصو، السياسي الفرنسي الموصوف بالداهية قوله: »الحرب مسألة على قدر كبير

من الخطورة، إلى حد لا ينبغي معه وضعها بين أيدي العسكريين« . المقصود هنا أن الساسة أكثر أهمية من الجنرالات، أو أن فكرة السياسة أكبر من فكرة الحرب . وبقدر ما يتعلق الأمر بالفلسطينيين فقد تصرّف الساسة كجنرالات، رغم صعوبة البرهنة على مؤهلاتهم التقنية في هذا المجال، ولم يفتقد أحد العسكريين المحترفين، لإبداء الرأي في المواهب العسكرية للساسة على الأقل .

لذلك، كان الفشل في تحديد هدف الحرب بمثابة تحصيل الحاصل . وقد حصل الحاصل بفضل غياب جواب يبدو إلى البداهة أقرب منه إلى المرافعات الفلسفية والسياسية الكبرى : أحرب على المفاوضات هي أم لتحسين شروطها؟

كان الجواب في الحالتين يستدعي تكتيكات معيّنة . فالحرب على المفاوضات تعني قطع كل إمكانية للحل الوسط، بينما الحرب لتحسين الشروط تعني عدم إغلاق الباب أمام احتمال المصالحة . وفي الحالتين أيضا ثمة ما يستدعي تكتيكات، وما يُقصي غيرها .

وقد تجلى غياب آليات الضبط والسيطرة عندما ظهرت استراتيجيات وتكتيكات متضاربة . ولسنا، هنا، بصدد العودة إلى التطورات السياسية، ولا حتى التذكير بحقائق من نوع استحالة شن حروب ناجحة بإستراتيجية غائبة، وتكتيكات متضاربة . كذلك، لا ضرورة للكلام عن غياب سؤال المرجعية، أي الجهة التي تحدد المسموح والممنوع في التكتيكات المتبعة خدمة لإستراتيجية الحرب .

المهم، في هذا الصدد، تحليل تضارب التكتيكات على خلفية الصراع على السلطة نفسها، وتحليل غياب آليات الضبط والسيطرة على خلفية الفشل في تحديد هدف واضح للحرب .

الفرضية الأساسية في هذا الشأن أن غياب آليات الضبط والسيطرة، والتعايش مع تكتيكات متضاربة نجما عن وهم مفاده أن مساحة الشرعية في الداخل تتحدد بحجم مساحة الاشتباك المسلح مع عدو في الخارج .

وقد انطوى هذا الوهم على تناقض ستكون له الكثير من الآثار المأساوية : ممارسة سياسة تؤدي في نهاية الأمر إلى الإطاحة بالنظام من جانب جماعات بعينها، والدخول في منافسة مع تلك الجماعات، حول حجم العنف، من جانب جماعات تدين بالولاء للنظام، ويعنيها استمراره .

وقد حدث ذلك في ظل غياب يكاد يكون كليا للسياسة، الأمر الذي خلق قدرا من

الفوضى حاول البعض في فلسطين، وخارجها، عقلنته بالقول إن التناقض الظاهري في السياسة الفلسطينية يدل على تفاهم عميق بين مختلف أطرافها على إستراتيجية موّحدة لكنها غير معلومة.

كان التناقض المذكور مصدر امتعاض لعدد لا باس به من أصدقاء الفلسطينيين وحلفائهم في العالم، وكان مصدر سعادة لإسرائيل لأنها تريد التدليل على خداع الفلسطينيين ومراوغتهم، ومصدر حيرة لعدد من الفلسطينيين، ولدينا في هذا الصدد، على مدار السنوات الست الماضية، الكثير من التحليلات المفيدة.

ومع ذلك، من الواجب القول إن النظام ألحق أشد الضرر بنفسه عندما أسهم في تعطيل السجال حول الأهداف السياسية للحرب، وعندما تصرّف في الميدان باعتباره أكثر أصالة في ممارسة العنف من منتقديه الأصوليين (إلى حد اعتناق أعمالهم وتقليدها، علاوة على إحياء تقاليد مستمدة من نماذج سابقة، وتجارب في الحرب الأهلية اللبنانية، واجتهادات تنظيمية ثبت فشلها في حالات سابقة) وتصرّف في الخطاب باعتباره أكثر ميلا إلى الاعتدال والمساومة.

في ظل وضع كهذا كان مصير النظام يقترب من نقطة الخطر فالأصولية أكثر أصالة في ممارسة العنف، دون ازدواجية في الخطاب. ولدى المخيمات والمناطق الريفية (وهذه مفاهيم سوسولوجية أوسع من الدلالة الجغرافية، ولا ينبغي تغييب بعدها الثقافي، أيضا) تحفظات أساسية حول النظام تكلمنا عنها من قبل، وقد أسهمت ازدواجية الخطاب في تعزيزها.

ومع هذا كله كانت ثمة حقيقة إنسانية عرفتها جميع شعوب الأرض، وتتمثل في لقاء جماعتين فصلت بينهما عوامل جغرافية، وثقافية، لفترة طويلة من الوقت، وحملت كلتاهما مفاهيم سابقة عن الأخرى، ثم اكتشف الجانبان في لحظة اللقاء قدرا من التناقض في التصوّرات الأولى، أو في المصالح، ناهيك عن النظرة إلى الذات والآخرين. عاش العائدون من بابل بعد السبي هذا التناقض، كما عاشه المسلمون الأوائل عند خروجهم من مكة، وعاشه الفلسطينيون بعد إنشاء النظام الفلسطيني في أواسط التسعينات، ويعيشه العراقيون في الوقت الحاضر.

تمفصلت حول هذه الحقيقة الإنسانية في النسق الفلسطيني (كما في غيره) مصالح اقتصادية، وسياسية، وديناميات ثقافية، ومختلف الأشكال المحتملة للحراك الاجتماعي، ووصلت ـ في ظل حرب ما زالت مستمرة ـ إلى لحظة ذات كثافة درامية عالية اسمها: الهزيمة.

5- في نقد الشعبوية

أخيرا، ربما نتمكن من عقلنة سلوك النظام الفلسطيني، إذا بحثنا عن سره في سياق آخر: في الشعبوية، التي نسخها عن أنظمة عربية، فتفوّق فيها، وأجاد. لم يملك النظام، الذي بدأ في أواسط التسعينات، وانتهى عمليا في يناير (كانون الثاني) الماضي، الوقت الكافي لبناء نفسه، فقد كان محاصرا بتحديات داخلية وخارجية لا تمنحه حرية في التصرف والسلوك. ولم تكن لديه الموارد الكافية، سواء من جهة المال، أو الخبرات التنظيمية، والكفاءات الأيديولوجية. والغريب في هذا الشأن أن ما توّفر لديه من أدوات أيديولوجية كان فقيرا إلى حد يثير الذعر، رغم بلاغة الماضي الأيديولوجي لمنظمة التحرير، وشطارتها الدعائية.

ولكن، رغم ضيق الوقت، ونقص الموارد، ظهرت على النظام علامات شمولية، وميول شعبوية، بدت مقلقة، ومنذ وقت مبكر، على الأقل في نظر عدد من الفلسطينيين، الذين خبروا تجربة الأنظمة الشمولية، والشعبوية، عن قرب في العالم العربي، وكوّنوا بفضلها مواقف، وانطباعات سلبية، بعيدة المدى. وكما حدث في كل مكان آخر، كان لفئة يمكن تصنيفها بكثير من المرونة في فئة المثقفين، نصيب وافر في الاحتفاء بالشمولية، وتسويق الشعبوية الفلسطينية، باعتبارها أفضل، وآخر الجديد تحت الشمس العربية.

تعبير الشعبوية مستمد من كلمة الشعب، بطبيعة الحال. لكن الدلالة، هنا، سلبية، لأنها تنطوي على سوء استخدام للكلمة. فقد ظهر هذا النوع من الأنظمة منذ نهاية الحرب العالمية الثانية في أوروبا الشرقية، كما ظهر في البلدان العربية بعد الاستقلال، وفي الانقلابات العسكرية. وإذا كان الكلام، هنا، عن الشعبوية، والشمولية، بطريقة تبادلية تقريبا، فإن مصدره أوجه عميقة للتشابه، رغم اختلافات تتجلى في تناول هذه التجربة، أو تلك، بطريقة منفردة.

يعتمد النظام الشعبوي على دعامتين مركزيتين هما الحاكم الفريد، والشعب المجيد. ولا يسع كلاهما تحقيق هذه المكانة، وتحصينها ضد النقد، دون اكتساب دلالات أيقونية، أي اكتساب قدر من القداسة، سواء عن الطريق التخويف، أو الرشوة. وفي معظم الأحيان بتضافر هاتين الطريقتين. وما يعنينا، في هذا الشأن، يتمثل في تحليل الديناميات الداخلية العميقة لعملية تخليق المركزية، فالحاكم شخصية واقعية من لحم ودم، أي تخطيئ وتصيب، بينما الشعب شخصية اعتبارية، فكرة مجرّدة، يصعب تمثيلها، أو الكلام عنها، دون رموز، وتمثيلات مجازية. بهذا

المعنى تصعب مساواة الحاكم بالشعب من حيث الأهمية دون التقليل من دنيوية الأوّل، والزيادة في دنيوية الثاني.

تلك هي الدينامية الأولى التي تنشأ بفضلها عبادة الشخصية، الصفة اللصيقة بجميع الأنظمة الشعبوية، والشمولية. فعبادة الشخصية تعني أن جميع البشر سواسية، فعلا، لكن لواحد منهم من فرادة التاريخ الشخصي، والذكاء، والحكمة، ما لا يجعله فوقهم وحسب، بل وما يبرر البحث عن سره، وحكمته، في سياق آخر، في صياغات تاريخية رومانسية، وفي خصوصية الشعب، وقد أصبح كينونة صوفية متعالية يملك الكهنة الأيديولوجيون، وحدهم، إمكانية تأويلها، وفك ما استغلق منها على أذهان العامة. بهذا المعنى، لا تعود لأشياء من نوع أن الحاكم من لحم ودم أهمية خاصة، طالما أن سره موجود في التاريخ نفسه، وفي خصوصية الشعب التاريخية. وهذا مضمون عبادة الشخصية، ومفتاح سرها.

وبما أن الغالبية العظمى من بني البشر لا تأخذ سرا كهذا على محمل الجد، تنشأ ضرورة لدينامية جديدة تتمثل من حيث الجوهر في تعقيم، وتطهير اللغة من كل ما من شأنه التحريض على التفكير خارج الكليات. وبهذا نقترب من الصفة الثانية اللصيقة بالنظام الشعبوي، الشمولي، أي لغة الكليات. فلا يمكن التقليل من بشرية الحاكم، ودنيويته، في ظل ثقافة تنكر الكليات (وهذه مسألة للتأمل، العلاقة بين اللغة والشمولية، وقد برع جورج أورويل في تصويرها بشكل خاص، إلى حد أن الأورويلية نفسها أصبحت ضمن الأوصاف المتداولة في هذا الشأن).

لذلك، تتحوّل الكليات إلى حجر الأساس في ممارسة التفكير، أي في طريقة عمل العقل. ولهذا السبب، أيضا، تبدو المنظومات الفكرية، والأنظمة الشعبوية والشمولية ـ خاصة في تجلياتها المتأخرة، والعربية بطبيعة الحال ـ غريبة في وعن الأزمنة الحديثة، منظورا إليها في مطلع ألفية وقرن جديدين على أقل تقدير. فالحداثة، في أحد معانيها، هي إعلاء شأن الهامشي، والجزئي، والعابر، وغير الكلي في مختلف تجلياته، على حساب الكلي، والشمولي، والمطلق.

وليس ثمة من وسيلة لتطهير، وتعقيم اللغة، أفضل من تقسيم العالم، والوجود، إلى ثنائيات كلاّنية الجوهر والتجلي. فكل شيء يحضر ونقيضه في آن، فلا وجود للظلال، أو الغموض، والنسبية، والالتباس. النور عكس الظلام. الوطنية عكس الخيانة. العدل عكس الظلم. الحرية عكس العبودية. وهكذا دواليك.

وبما أن النظام الشعبوي، الشمولي، يمنح لنفسه الحق الحصري في تعريف الأشياء وما ينقضها (بكلام آخر، يمنح هذا الحق للحاكم، كلي الحكمة، والجبروت) تصبح الحقيقة حقا حصريا من حقوق الحاكم، كما تصبح حقيقته هي الحقيقة بعينها. فإذا انهزم في حرب وقال بأنه انتصر، لا يجوز الخروج على حقيقته بحقيقة مغايرة. وإذا جاع الشعب، وقال الحاكم إن الشعب يموت من التخمة، لا يجوز نقض كلامه. وإذا اكتسبت أنظمة جمهورية كل خصائص النظام الملكي، بما فيها توريث الحكم، ينبغي النظر إلى أمر كهذا باعتباره حكمة أعلى من مدارك العامة.

وبما أن تطهير وتعقيم اللغة، علاوة على الحيلولة دون تمكين العقل من الاشتغال على شيء خارج الكليات يؤدي إلى إخصاء العقل، فإن النتيجة الحتمية هي موت اللغة نفسها. ومعنى موت اللغة أن المسميات لا تعني شيئا بالضرورة، لأن تجلياتها البلاغية تنوب عن حقيقتها الفعلية، ولأن معانيها المعجمية أصبحت قليلة القيمة مقارنة بمعانيها المتداولة في الخطاب العام. لذلك، تُقال في الأنظمة الشمولية، والشعبوية، أشياء كثيرة، ملايين من المفردات، والخطابات، والتحليلات، والمرافعات، والصفحات، والمؤتمرات، ولا يُقال شيء في الواقع، إذ يحضر الخواء عندما تغيب المعاني.

وعندما تغيب المعاني تفقد اللغة وظيفتها كأداة للاتصال، لتتحوّل إلى أداة للضبط والربط الاجتماعي والسياسي. وهذه الدينامية تعطل وظيفة اللغة ليس كأداة للإنتاج الفردي وحسب، ولكن كأداة لتحقيق الفردية، أيضا. فالفردية تتخلّق في معارضة الخطاب السائد لا في إعادة إنتاجه.

وبما أن المعارضة ممنوعة (أي التفكير خارج الكليات والثنائيات، والبحث في أصول المعاني) يصبح الحاكم كلما أراد، وبحكم أن فرديته هي الاستثناء الوحيد المبرر والمطلوب، بمثابة الذات المفكرة الوحيدة. وغالبا ما تشجع هذه الحقيقة بعض الحكّام على ممارسة دور الحاكم الفيلسوف من خلال مواعظ، وحكم، ونظريات، وحتى روايات لا يملك أحد من المحكومين إمكانية الكلام عنها بالسوء. وغالبا ما يتطوّع الخدم الأيديولوجيون في الأنظمة الشمولية لتسويق حكّامهم كفلاسفة ومفكرين إما بكتابة نصوص ونسبتها إليهم، أو باقتباس كلمات أقل من عادية صدرت عنهم، وتحويلها إلى شعارات عامة.

نوجه أنظارنا الآن إلى الدعامة الثانية، أي الشعب المجيد. وأوّل ما يستحق الاهتمام في هذا

الجانب أن لا وجود لحاكم فريد دون شعب مجيد. لا ضرورة للتذكير، طبعا، بحقيقة أن كليهما يخترع نفسه بقدر ما يخترع صاحبه، لذلك لا يمكن العثور على ثنائية كهذه في ظل أنظمة للحكم، وثقافة، تخضع فيهما عملية اختراع الذات الفردية والجمعية لتمحيص حر من جانب آخرين. وما يعنينا يتمثل في الكلام عن عملية تخليق هذه الدعامة، ومنحها ما تتصف به من مركزية في بنية النظام الشمولي والشعبوي وثقافته.

تكلمنا من قبل عن تقليل دنيوية الحاكم مقابل الزيادة في دنيوية الشعب كدينامية أولى من ديناميات عبادة الشخصية. لم تكن الزيادة في دنيوية الشعب - أي تحويله إلى كينونة ملموسة من لحم ودم - مهمة، أو مطلوبة في الأزمنة القديمة، فهي تنتمي إلى الأزمنة الحديثة، التي نشأت في سياقها فكرة الشعب، واكتسبت بفضلها دلالات سياسية.

لذلك، فإن المسألة الأساسية هي التمثيل: كيف يكف الشعب عن كونه فكرة مجردة ليتحوّل إلى كينونة مادية ذات حضور ملموس؟

وبما أن أنظمة الحق الإلهي، والأنظمة الثيوقراطية قد خرجت عمليا من التداول (ما زال بعضها في العالم العربي) وبما أن الأنظمة الشمولية والشعبوية غالبا ما تكون ذات نزعات جمهورية متشددة، أو لا تستطيع التظاهر بعدم اعتناق اتجاهات حداثية، وبالتالي فهي لا تستطيع التصرّف خلافا لمبادئ التمثيل المتداولة والمتعارف عليها، والمعترف بها، في مناطق مختلفة من العالم، فإن تخليقها لفكرة الشعب يتم عن طريق الاختزال والتعطيل.

اختزال مفهوم الشعب في العائلة. وهي فكرة ذات جاذبية خاصة في مجتمعات ريفية، وشبه ريفية، أو تريفت، وما زالت فيها للبنى العائلية الممتدة مكانة خاصة. بهذا المعنى يكف الشعب عن كونه كينونة تاريخية، شكلتها شروط اجتماعية واقتصادية وثقافية وسياسية محددة، وتشكلت بدورها من طبقات، وفئات اجتماعية، ومناطق جغرافية، ذات مصالح ليست واحدة، أو موّحدة في جميع الأحوال.

يكف الشعب عن هذه الأشياء ليصبح عائلة، وهي كينونة ذات دلالة حسية مباشرة وملموسة، خاصة في المجتمعات التي تعتمد فيها الجنسية على الانتساب إلى الأب، بدلا من حق المولد أو الإقامة. وهذا هو الحال في العالم العربي.

فالشعب كله في نهاية الأمر عائلة واحدة ممتدة. وبما أن للأب مكانة مركزية، وصلاحيات

واسعة في تسعة وتسعين وتسعة أعشار بالمائة من المجتمعات البطريركية، فإن تحوّل الحاكم إلى رب للعائلة لا يرفعه فوق مبدأ الثواب والعقاب وحسب (فلا يحق للأبناء معاقبة الأب، أو استبداله) بل يضفي على علاقته بشعبه صفات المباشرة، وعدم التكلّف، والحسيّة، أيضا.

ومع ذلك، ورغم ما تنطوي عليه المجازات العائلية من غواية في ممارسة السياسة بشكل خاص، لا يصبح الشعب مجيدا لمجرّد أن علاقته بحاكمه هي علاقة العائلة بربها، بل يصبح كذلك لأن العلاقة ذاتها تتمكن من إعادة إنتاج نفسها في تجليات تمثيلية لا حصر لها تقريبا، فالأحزاب، والنقابات، والمجالس، والوزارات، والصحافة، والبرلمان، وغيرها حقل واسع للتجليات العائلية.

ومعنى هذا الكلام لا يقتصر على تحويل النقابات، والأحزاب، والوزارات إلى ديكورات فارغة من المعنى، بل تحويلها إلى نماذج مصغّرة للعائلة الأكبر، وتحويل المسؤولين عنها إلى نماذج مصغّرة للحاكم الأكبر، مثل خلية لا تكف عن التكاثر والانقسام.

لا يمكن تحقيق هذا الأمر دون تعطيل فكرة العقد الاجتماعي. فالعقد الاجتماعي يشترط وجود طرفين، وفترة زمنية، وشروطا معيّنة لإدارة وتحقيق المنافع العمومية، ومرجعية لتعريف تلك المنافع، وكذلك آليات للتصرف في حال انتهاك العقد، بما فيها العقاب. وهذه الأشياء كلها تدخل تحت بند الدستور، وغيره من القوانين المنظمة للحياة السياسية، ومختلف أوجه النشاط الاجتماعي والاقتصادي والثقافي.

وبما أن العلاقة العائلية لا تعترف بفترة زمنية لأنها تدوم ما دام الأب على قيد الحياة، ولا تشترط طريقة معيّنة لتحقيق المنافع، وتمنح الأب حق التصرّف كمرجعية في تعريفها، ولا تمنح الأبناء صلاحيات عقابية، يتوقف العمل بالدستور، ويستمر حكم الحاكم ما دام على قيد الحيّاة، ولا يملك أحد سواه حق تعريف المنافع العمومية، وطريقة تحقيقها، أو حمايتها. مقابل ذلك كله ينال الشعب المجد.

وكما ذكرنا من قبل تتكفل اللغة بهذا وغيره دون عناء. ولا أريد الكلام مرّة أخرى عن أورويل، حيث وزارة الحرب تسمي نفسها وزارة الحب، وحيث يبكي المنشق السابق من شدة الحب عندما تطل عليه صورة الحاكم، بل الكلام عن دعامتين مركزيتين من دعائم بناء وديمومة الأنظمة الشمولية والشعبوية في العالم العربي. وهذا ما كان.

يتسم الموقف من الدولة في النظام الشمولي، الشعبوي، بسمتين متناقضتين: التعامل مع الدولة كمعطى ثابت من ناحية، والتركيز الدائم، والعُصابي تقريبا، على قابليتها السريعة للعطب من ناحية ثانية.

كيف نفسر هذا الخط والتناقض، فالدولة ليست بالمعطى الثابت، ولا هي سريعة العطب. فنضج كينونة قومية، ضمن جغرافيا معيّنة، لا يعني بالضرورة اكتمال الظروف الموضوعية لنشوء الدول، كما هي الحال بالنسبة للأكراد، والفلسطينيين، وقبلهم موازييك الشعوب التي وجدت نفسها في عراك مع التاريخ والجغرافيا، معا، بعد انهيار الإمبراطوريتين العثمانية، والهنغارية-النمساوية. كما أن انهيار النظام الحاكم لا يعني بالضرورة سقوط وتفكك الدولة، إلا إذا اقترن انهيار النظام بالاحتلال المباشر، وضمن حالات شديدة الخصوصية.

لذلك، لا شك أن منشأ الخلط يصدر عن رغبة النظام الشمولي، الشعبوي، في تبرير وجوده بذرائع من العيار الثقيل. وليس في المرافعات السياسية ما هو أثقل من التاريخ. وفي سياق كهذا يبرر النظام وجوده بهدف إحياء كينونة وُجدت في الماضي، ويُوصف زمنها، عادة، بالذهبي.

وليس المهم، هنا-كما حدث في عدد لا يحصى من البلدان الأفريقية، والآسيوية، في فترة ما بعد الاستعمار-اختزال الحقيقة التاريخية، أو تبسيطها، ناهيك عن تحريفها، بل تخليق وتلفيق وهم الاستمرارية، بمعنى أن الوجود المتعيّن والملموس للدولة في الوقت الحاضر، ليس في الواقع سوى حلقة جديدة في سلسلة قومية طويلة متصلة الحلقات.

وإذا كانت ثمة من خصوصية لهذه الحلقة بالذات، فإن مجرد اعتناقها لمهمة من نوع إحياء أمجاد وكيانات الماضي المجيدة، يحوّل وجودها إلى نوع من القدر المتجلي. في أسطورة القدر المتجلي ما يفسر الكثير من نرجسية الأنظمة الشعبوية، والشمولية، وإفراطها المدهش في الممارسات الطقوسية، والإعجاب بالذات.

لكن للقدر المتجلي وظيفة، أو فعالية، أكبر وأخطر من استدعاء الطقوس، واستنفار النرجسية. تتمثل هذه الوظيفة في التذكير الدائم بما يتهدد الدولة من مخاطر، وما ينتظرها من محن، وما يتربص بها من أعداء، وغالبا ما يجري تفصيل الأعداء على مقاس الأهداف التاريخية والسامية التي يدعي النظام اعتناقها. تماما مثل الآمال الكبار التي تتعب في مرادها الأجسام. وبالتالي، تتحوّل كل ممارسة مهما تواضعت إلى خطر ماحق، ويتحوّل كل رأي مخالف مهما قل شأنه إلى

مؤامرة على النظام، أي على الدولة، وفي التحليل الأخير، طبعا، على التاريخ نفسه.

لا يلتفت أحد في سياق كهذا، بطبيعة الحال، إلى التناقض البيّن بين الاستمرارية والهشاشة، بين الثبات في التاريخ وسرعة العطب في الحاضر. ، ففي تحويل هذا التناقض إلى موضوع للتأمل ما يكشف دينامية تخليق العلاقة بين النظام والدولة في النظام الشعبوي، والشمولي.

الدولة في أضيق أوصافها هي الإدارة السياسية للمجتمع، وهدفها الرئيس إرساء الأمن والنظام. وبما أن الإدارة السياسية للمجتمع غالبا ما تكون موضوعا للاجتهاد، بحكم اختلاف المصالح، والأهواء، فإن إدارة الدولة قد تنتقل من اتجاه إلى آخر، ومن فلسفة إلى أخرى. وفي هذه الفكرة معنى النظام السياسي في أضيق أوصافه.

في هذه الفقرة اختزال لمفهوم السياسية. فمنذ أرسطو الذي تكتسب الدولة لديه دلالات أخلاقية ميتافيزيقية حتى هانز كيلسن حيث الدولة مجرد منظومة قانونية ممركزة، لم يتمكن أحد من الكلام في علم السياسية دون الوقوف أمام فكرة الإدارة السياسية للمجتمع، وما ينجم عنها، وبفضلها من اجتهادات.

وبقدر ما يتعلق الأمر بالنظام الشعبوي، الشمولي، فإن هذا النظام يلغي الفرق بين الدولة والنظام، لأنه يرفض القبول بتعدد الاجتهادات. وهذا في التحليل معنى ومفهوم الحزب الواحد، الذي يكون الحزب الحاكم، أيضا. حارس النظام، الذي تتحوّل الممارسة السياسية على يديه، وبصرف النظر عن التبريرات، إلى فعل من أفعال الحراسة.

وبقدر ما يتعلق الأمر بالتعقيب على ما جرى في انتخابات يناير الماضي، أعتقد أن تماهي النظام الفلسطيني مع الأنظمة الشمولية، والشعبوية، في العالم العربي، كان أحد الأسباب الرئيسة التي تفسر هزيمته المروّعة

والمشكلة، هنا، تتمثل في محاول البحث عن تفسيرات عقلانية تبيّن أسباب ومبررات تماهي النظام الفلسطيني، الذي نشأ في أواسط التسعينات، مع تجارب شمولية، وشعبوية، عربية، نشأت قبل هذا التاريخ بعقود، وكان من الواضح منذ أواسط السبعينات أنها بلا مستقبل، ناهيك عن حقيقة تحوّل بعضها إلى دكتاتوريات دموية، وإلى سقوط بعضها في درك الحرب الأهلية، علاوة على إفلاسها بالمعنى الأيديولوجي، وفشل مشاريعها التنموية السابقة، وتفكك وحدتها الداخلية.

والمشكلة، أيضا، أن الثقافة السائدة في منظمة التحرير الفلسطينية، أي الجهة المسؤولة في التحليل الأخير عن إنشاء النظام الفلسطيني في الضفة الغربية وقطاع غزة، كانت تبدي ممانعة حقيقية تجاه الأنظمة الشمولية والشعبوية في العالم العربي، كما أن أعدادا كبيرة من المثقفين الفلسطينيين والعرب كانت تنتظر نموذجا يختلف عن النماذج المألوفة في العالم العربي. ولدينا في هذا الشأن الكثير من الأدب التبشيري، والتفاؤل الأيديولوجي، وفي مرات غير نادرة عقدة التفوّق على العرب.

ومع ذلك حدث التماهي بسرعة قياسية أولا، وبحجم غير مسبوق، أو حتى متوّقع-إذا وضعنا في الاعتبار المقارنة بين فلسطين ونماذج عربية أخرى من حيث المساحة، وعدد السكان-ثانيا.

هناك محاولة للقول إن خصوصية نشوء النظام الفلسطيني، أي اتفاقيات أوسلو، وعدم تمتع النظام بالسيادة الكاملة على إقليمه، وضرورات الكفاح من أجل دحر الاحتلال، كلها من العوامل التي أسهمت في تسريع وتيرة التماهي. وربما يجنح الخيال بالبعض إلى حد القول إن التماهي (وغالبا ما يدور الكلام هنا عن الفساد) كان جزءا من عملية إنشاء النظام نفسه.

وأعترف، في هذا الصدد، بأنني غير مقتنع بجدوى هذه التحليلات، فهي تشير في الاتجاه الخاطئ، إذ تكمن الأسباب الحقيقية في البنية الاجتماعية والثقافية للمجتمع الفلسطيني، وفي خصوصية نشوء وتبلور النخب الفلسطينية في العقود الأربعة الماضية، وفي خصوصية نموذج منظمة التحرير الفلسطينية.

ومع هذه العوامل كلها، ثمة ضرورة لتأمل الفكر السياسي العربي نفسه، الذي يلغي الفرق بين الدولة والنظام، ويحرّض المجتمع على الدولة، ويخلق عن طريق اختزال الدولة في الحزب الحاكم نوعا من الحرب الأهلية طويلة الأمد. وبقدر ما يتعلّق الأمر بالنموذج الفلسطيني، مُورس جانب من الصراع على السلطة في الداخل على جبهة الصراع مع عدو في الخارج، وبهذه الطريقة حُسم مصير النظام.

مئوية صمويل بيكيت:
الحياة على المحك

إعداد وترجمة: صبحي حديدي

مقدّمة

يحتفل العالم، وليس أيرلندا وإنكلترا وفرنسا وحدها، بالذكرى المئوية لولادة الشاعر والمسرحيّ والروائي الأيرلندي الكبير صمويل بيكيت (1906ـ1989)، ليس دون إجماع مذهل حول عبقريته الفذّة وأدبه الرفيع وإنسانيته الفريدة غير المألوفة عند كتّاب الطليعة والحداثة والعبث، وليس دون اختلاف واسع النطاق. ولهذا فهو صحيّ تماماً ـ حول هذا أو ذاك من خطوط تأويل رموزه وتفكيك موضوعاته وتحليل الأساليب والأشكال والخيارات الفنّية التي جعلته أحد كبار روّاد التجريب على امتداد القرن العشرين بأسره.

وعلى سبيل المثال، تنطلق برامج الاحتفاء الواسعة التي بدأتها «حلقة أبحاث صمويل بيكيت» في اليابان من فلسفة متكاملة ومدهشة بعض الشيء: أنّ في أدب بيكيت الكثير من عناصر المأساة والملهاة والألم والأمل التي لا تمثّل الإنسانية جمعاء فحسب، بل تمسّ الوجدان الياباني في الصميم، أو تمثّل روح اليابان بالمعنى الوثيق الدقيق! وهم يرون، كما يرى معظم عشّاق فنّ بيكيت ودارسيه، أنّ عمله يتجاوز أيّ وكلّ حدود تقيمها المفاهيم المسبقة، القارّة الراسخة خصوصاً،

حول «الشرق» و«الغرب» بادئ ذي بدء، ثمّ في تسعة أعشار القضايا التي تخصّ الفنّ والأدب والرواية والمسرح والفلسفة ولغة الكتابة والمقاومة والحياة والموت. ليس غريباً، بالتالي، أن يطلقوا على احتفالات المئوية اسم «بيكيت بلا حدود» من جهة أولى؛ وأن يتعمدوا، من جهة ثانية، دعوة باحثين من آسيا والشرق عموماً، أكثر من أوروبا والغرب؛ وأن يكرّسوا محوراً أساسياً بعنوان «بيكيت وآسيا»، يتلمّس حقلاً بحثياً جديداً تماماً، وبالغ الخصوبة والجدوى والأهمية.

ولعلّ معظم الأسباب التي تجعل بيكيت كونياً هكذا إنما تنبثق من إستراتيجية أساسية كبرى حكمت معظم نتاجه، أو لعلّها الروحية العظمى في ذلك النتاج: أنّ معطيات دائرة العبث المطلق التي تتحرّك فيها شخوصه، ونتحرّك معها بدورنا، أكثر اتساعاً وتعقيداً وإيغالاً في النفس البشرية من أن تُدرج الثنائيات التقليدية بين خير وشرّ، وشرق وغرب، ورجل وامرأة، أو أن تقبل احتكار «الروايات الكبرى» التي تمنح هذه الثقافة أو تلك تفوّقاً من أي نوع في تمثيل الهواجس الإنسانية. والشخصيات حاملة هذه الإستراتيجية لا تهبط مرّة واحدة عن مستوى التمثيل التراجيدي الأقصى لمعضلات هذا العالم، الذي ينتظر غودو عبثاً، ولكنه لا يكفّ عن الانتظار؛ والذي يأخذ هيئة جمجمة مجوّفة هائلة فيها يواصل الكائن البشري خضوعه لشرط وجود ناقص: لابثاً في حاوية قمامة، مسمّراً على كرسيّ هزّاز، جامداً كلوح من الخشب أمام نافذة مظلمة، مدفوناً حتى عنقه في الرمال، أو مقلوباً على وجهه في حمأة من الطين. . .

من جانب آخر، كانت الأسئلة الكبرى التي أثارتها أعمال بيكيت قد تجاوزت حدود تراجيديا البشر بما تنطوي عليه من عزلة ويأس ومهانة وعبث، لتبلغ مأزق التعبير ذاته، في المعنى واللغة والشكل والرسالة. ولقد قاد الرواية، مثلاً، إلى منعطف مغلق (وبالتالي فإنه، لهذا تحديداً، جعلها مفتوحة الاحتمالات)؛ وجرّد المسرح من بعض أهمّ عناصره، حين جمّد الشخصية في المكان وألغى حركتها على الخشبة؛ وكاد أن يذهب بالتمثيلية الإذاعية إلى حافة «الصوت الصامت»، أو الصوت غير اللغوي؛ وقارب فنّ السينما لكي يوقّع بياناً شجاعاً ضدّ فحشاء الصوت والمؤثرات وألعاب السيناريو، لصالح المعطى البصري دون سواه.

وفي رائعته «أيام هانئة» رسم واحداً من أصعب الأدوار النسائية في تاريخ المسرح، إذْ كيف يمكن لممثلة مهما بلغت براعتها أن تسترعي انتباه المشاهد إليها (بوصفها الشخصية الوحيدة) وهي مدفونة في كثيب رملي حتى ثدييها في الفصل الأوّل، وحتى عنقها في الفصل الثاني والأخير؟

وكيف يمكن لها ذلك وقد سُلّطت عليها، أو على فمها تحديداً، بقعة ضوء ساطع يخطف الأبصار ولا يبارح خشبة المسرح حتى إنزال الستارة؟ ورغم ذلك، فإنّ نجمات المسرح الغربي تسابقن لأداء الدور، وبينهنّ روث وايت، بريندا بروس، ماري كين، مادلين رينو، إيفا كاتارينا شولتز، بيغي أشكروفت، إرين وورد، وبيللي وايتلو.

وفي سياقات كلّ هذا التجريب المتعدد كان بيكيت قد وضع اللغة ذاتها موضع مساءلة عنيفة قاسية. ولم يكن مستغرباً أن يكتب أعظم أعماله، الثلاثية الروائية ومسرحيته الأشهر «في انتظار غودو»، باللغة الفرنسية وليس الإنكليزية. إذْ بمعزل عن فلسفته الشخصية التي تكمن وراء هذا الخيار، أي رغبته في التخلّص ما أمكن من ضغط وإغواء وسطوة البلاغة الفطرية في اللغة الأمّ، ثمة تلك العلاقة الوطيدة التي جمعته مع اللغة الفرنسية، أو مع فرنسا عموماً في الواقع. وكان قد جاء إلى باريس سنة 1928 لإكمال دراسته الجامعية، وناقش أطروحة متميّزة عن الروائي مارسيل بروست، وانضمّ إلى حلقة مواطنه الروائي الكبير جيمس جويس (ولم يكن سكرتيره الخاصّ، كما يتردد في بعض المراجع)، ثمّ أخذ يكتب بالفرنسية أو يترجم إليها. ولكي يبرهن أنّ روحه الكونية ليست مقتصرة على النصّ وحده، انضمّ بيكيت إلى حركة المقاومة الفرنسية أثناء الاحتلال النازي، واضطرّ إلى التخفّي والعيش في الحياة السرّية حين اكتشف النازيون أمر الخلية التي كان منضوياً فيها، فغادر باريس إلى الجنوب ليشارك في مختلف أعمال المقاومة، رغم أنّه يحمل جنسية بلد محايد في الحرب وكان من حقّه أن يقيم في باريس بلا منغصات.

كذلك كان بيكيت فناناً شديد الأصالة وبالغ الانهماك في المعضلات الجمالية للنصّ الأدبي إسوة بالمعضلات الكبرى للوجود الإنساني. ولقد رفض بثبات تقديم أيّ تنازل لجمهوره، وكلما اتسعت شهرته ازداد خجلاً وانكماشاً وتوارياً عن الأنظار والعدسات. وحكايته مع جائزة نوبل للآداب، التي نالها سنة 1969، لم تكن طريفة عجيبة فحسب، بل كانت مجرّد تفصيل مألوف عادي في سلوكه العامّ اليوميّ، أياً كان الحدث وأياً كانت العاقبة. وفي سيرته التي تحمل عنوان «محكوم بالشهرة»، وهي الأفضل بين جميع السِيَر التي تناولت حياته، يروي جيمس نولسون عشرات التفاصيل التي تبرّر اختيار هذا العنوان لسرد حياة بيكيت، وبينها واقعة نوبل تلك.

كان بيكيت وزوجته سوزان ديشفو ـ دومنيل يقضيان أواخر الخريف في بلدة تونسية صغيرة اسمها نابل، تقع على مبعدة 40 ميلاً جنوب العاصمة، وكانا ينزلان في فندق صغير يدعى

«الرياض». وفي يوم 23 تشرين الأول (أكتوبر) 1969، وصلت من جيروم لاندون، صديق بيكيت وناشره، البرقية التالية: «العزيزان سام وسوزان. رغم كلّ شيء، لقد منحوك جائزة نوبل. أنصحكما أن تتخفيا. قبلاتي». ولم تنجح كلّ الجهود في كشف مكانه، ثمّ حين توصّل الصحفيون إلى مكان الفندق وتقاطروا إليه بالعشرات، لم يفلحوا حتى بالتقاط صورة، بما في ذلك فريق التلفزة السويدي الذي عاد خائباً.

وتبقى كلمة حول صمويل بيكيت الشاعر، الذي اخترنا له عدداً من القصائد في هذا الملفّ، لسببين. الأوّل أنه غير معروف كشاعر، في اللغة العربية على الأقلّ، ولعلّ هذه المختارات تفلح بعض الشيء في تمثيل نمط الشعر الذي كان يكتبه، والذي كان رفيعاً وجسوراً وناضجاً في قناعتي. السبب الثاني أنّ بيكيت بدأ شاعراً، ويتفق اثنان من كبار نقاد النصف الثاني من القرن العشرين، مارتن إسلين وهيو كينر، على أنّ الشعر لم يغادره قطّ، وتواصل في رواياته ومسرحياته، واتخذ من الأشكال والتعبيرات ما يتجاوز الحسّ الشعري أو الشاعرية التلقائية أو شَعْرَنة السرد والحوار. ويضرب كينر قصيدة «النسر» مثالاً على براعة بيكيت في التحايل على حجم القصيدة والزمن الذي تستغرقه قراءتها، بحيث يجعل محمولها الشعوري أشدّ كثافة من معمارها المجازي والصوتي.

ولا يتردد اسم بيكيت إلا وتعود إليّ، شخصياً، تلك العبارة الصاعقة الصادقة التي أطلقها مسرحيّ كبير آخر هو البريطاني هارولد بنتر: «لا أريد منه [بيكيت] الفلسفات، والمنشورات، والدوغما، والعقائد، والمخارج، والحقائق، والإجابات. . . يكفيني أنه الكاتب الأكثر شجاعة، وكلّما سحق أنفي في البراز أكثر، ازداد امتناني له أكثر وأكثر»!

صبحي حديدي

صمويل بيكيت

قصائد

عظام صدى

النسر

جَرّ جوعَه على امتداد السماء
التي تنبسط في قوقعةٍ، جمجمة السماء والأرض

انحنى أمام منكبٍّ على وجهه سرعان
ما سيأخذّ حياته ويمشي

عرضة لسخرية نسيج قد لا ينفع
حتى يصبح الجوع والأرض والسماء نفايات (1)

ترنيمة تروبادور II

عالَمٌ عالم عالم عالم
والوجه قاتم
غيمة قبالة المساء

لا تذكر الأموات إلا بالخير [2]

الوجه يتقوّض خَجِلاً
فات الأوان لكي تسودّ السماء
متورّداً ماضياً نحو المساء
مرتعداً ماضية مثل زلّة

يا فيرونيكا العالم
فيرونيكا عالمنا
أعطنا مسحة على حُبّ يسوع [3]

يتصبب عرقاً مثل يهوذا
متعَب من الموت
متعب من العسس
القدم في المرملاد
يفرز العرق
والقلب في المرملاد
مزيد من الفاكهة المدخنة
والقلب الشيخ القلب الشيخ
يتشظى خارج الحشد
مستلقياً، الصدق أقول
على جسر أوكونيل
محملقاً في زهور توليب المساء
التوليب الأخضر

وهّاجاً حول الزاوية مثل جمرة
وهّاجاً على مراكب غينيس

وجهٌ وَقْعُ الصوت
فات الأوان لكي تلتمع السماء
الحقّ الحقّ أقول لكم

ألبا

ستكون هنا قبل الصباح
معك دانتي والـ «عقل»[4] والأطوار والأسرار المستغلقة
والقمر الموسوم
خلف سهوب الموسيقى البيضاء
التي ستبسطها هاهنا قبل الصباح

وقورٌ دمثٌ طروبٌ حريرٌ
طأطأة أمام قبّة سوداء من الأشجار النخلية
مطرٌ على زهر الخيزران من دخان زقاق القصب

ومَنْ رغم طأطأةٍ بأصابع الرحمة
بغية اعتناق الغبار
سيستنكف عن الإسهام في سخائك
مَن الذي سيكون جمالُه صفحةً قبالتي
قولاً من ذاته مسحوباً على امتداد عاصفة الرموز

بحيث لا شمس ولا انكشاف حجاب
ولا مضيف
سواي أنا والصفحة
والكتلة ميّتة [5]

دورتموندر

في السحريّ شَفَقِ هوميروس
عبر العسلوج الأحمر في الحَرَم
أنا العديم وهي الفخمة المَلَكية
نحثّ الخطى نحو مصباح البنفسج نحو العلامة الرفيعة في موسيقى سيّدة الماخور.
تشخص أمامي في الدكة اللامعة
مهدهدة شظايا حجر اليشب
والزهد الملتئم في الصفاء الساكن
والعينان العينان سوداوان حتى تفلح اللازمة الشرقية
في فكّ عبارة الليل الطويلة.
وعندها، مثل لفافة، تُطوى،
ويتّسع مجد انحلالها
في داخلي أنا، حبقوق، كبير الخطاة أجمعين.
شوبنهاور مات، وسيّدة الماخور
تُبعد عنها قيثارتها. [6]

مالاكودا

ثلاثاً جاء
رَجُلُ الحانوتي
بليد الحسّ خلف قبعته السوداء المستديرة
لكي يقيس
ألا يُدفع له كي يقيس
هذا الجاثم في الدهليز غير قابل للفساد
هذا الكاردينال التوفيقي الغارق في الليلك حتى ركبتيه
مالاكودا الغارق في الليلك حتى ركبتيه
مالاكودا من أجل رَوْع الخبير كلّه
يكسو باللباد شرجه ويخرس إيماءته
متنهداً نافخاً عَبْر الهواء الثقيل
لا مناص لا مناص لا مناص
إبحثْ عن الطحالب إغرسْها في الحديقة
إصغ إليها لعلّها ترى أنها ليست بحاجة
أنْ تَكفّن
بمساعدة الثدييات ذوات الحوافر
إبحثْ عن الطحالب إجذب انتباهها
إصغِ إليها لعلّها ترى أنها ليست بحاجة

أنْ تغطي
أن تتأكد أن تغطي الكلّ تغطي الكلّ
غرضك هذا يجعلني أحبس ماء الكبريت فيك
قَدّسْ حصاد الزجاج نَظّفْ شوائبه
إمكث يا سكارميليون إمكثْ إمكثْ
وضع هويسام هذا على الصندوق
إنتبهْ إلى أنه هو الصورة
وعليها أن تصغي أن تصغي أن تصغي
الكلّ على متن السفينة كلّ الأرواح
السارية منكسة نعم نعم
لا (7)

عظام صدى

ملاذٌ تحت مداسي طيلة هذا النهار
صوتهم المخنوق يعربد واللحم يسّاقط
منكسراً بلا خوف ولا ريح مواتية
قفّاز المعاني والترهات
إذْ تأخذها اليرقات بصفاتها تلك (8)

سبيلي

سبيلي هناك في الرمل الذي يتدفق
بين الموضع كثير الحصى والكثيب

مطر الصيف يمطر على حياتي
وعليّ حياتي التي تسوقني تتبعني
إلى بدئها إلى منتهاها

سلامي هناك في الغبش المتقهقر
ساعة أتوقف عن وطء هذه العتبات الطويلة المتحرّكة
وأعيش فضاء باب واحد
ينفتح وينغلق

ماذا سأفعل

ماذا سأفعل من دون هذا العالم الذي بلا وجه، غافل غير مبالٍ
حيث ثمة نهائيات ولكن ثمة برهة حيث كلّ برهة
تُراق في الفراغ في جهالة أن تكون
بلا هذه الموجة حيث في نهاية المطاف
ينحشر الجسد والظلّ معاً
ماذا سأفعل من دون هذا الصمت حيث تموت التمتمات
اللهثات نوبات السعار صوب المأوى صوب الحبّ
دون هذه السماء التي تحوّم
فوق غبارها الطافح حصى

ماذا سأفعل ماذا فعلتُ البارحة والنهار الذي قبل أمس
أحملق من المنور باحثاً عن آخَر
يتجوّل مثلي دوّامةً بعيداً عن كلّ الأحياء

في فضاء متشنّج
وسط أصوات بلا أصوات
تحتشد في غَوْر خفائي

يطيب لي

يطيب لي أن تموت حبيبتي
يطيب لي أن يمطر المطر على القبر
وعليّ أنا إذْ أذرع الشوارع
حداداً عليها التي ظنّت أنها أحبّتني (9)

هوامش المترجم:

---

(1) معتمدة على مقطع من قصيدة غوته «رحلة شتائية عبر جبال هاز».
(2) باللاتينية في الأصل: de mortituris nihili nisi
(3) في إشارة إلى المرأة، التي ستصبح القديسة فيرونيكا، والتي مسحت بمنديلها عرق يسوع في درب الجلجلة.
(4) الـ Logos في الأصل.
(5) الـ Alba هو الفجر الذي يخشاه العشّاق، لأنه يعني أوان افتراقهم.
(6) عنوان القصيدة نسبة إلى البيرة الألمانية التي تحمل الاسم ذاته.
(7) كُتبت هذه القصيدة يوم وفاة والد بيكيت. مالاكودا وسكارميليون شخصيتان من دانتي، وجان فان هويسام (1682-1749) رسام هولندي اشتهر بأعماله عن الزهور.
(8) قصائد «عظام صدى»، وهي 13 في مجموعها، كُتبت بين 1931 و1934، ونُشرت مجتمعة سنة 1935. والعنوان مستمدّ من أوفيد، في «مسخ الكائنات».
(9) القصائد الثلاث، «سبيلي» و«ماذا سأفعل» و«يطيب لي»، كُتبت خلال 1947-1949 بالفرنسية أوّلاً ثمّ ترجمها بيكيت بنفسه إلى الإنكليزية، ليس دون تعديلات بعضها جذري. وهي بلا عناوين في الأصل، لكنها نُشرت تحت عنوان موحّد هو «ستّ قصائد».

المتشائم الصارخ في البرية

كارل راغنار جيرو

إنّ مزج مخيّلة جبارة مع منطق في حال من العبث سوف يعطي واحدة من نتيجتين: إمّا المفارقة، أو الإرلنديّ. فإذا كانت النتيجة هي الثانية، فإنك ستضع المفارقة في مقايضة. وجائزة نوبل للأدب، نفسها، يمكن أن تنقسم هكذا. والمفارقة أنّ أمراً كهذا وقع سنة 1969، حين مُنحت جائزة واحدة إلى رجل واحد، وإلى لغتين وأمّة ثالثة، هي نفسها منقسمة.

ولد صمويل بيكيت قرب دبلن سنة 1906. ولم يدخل العالم كاسم أدبي مرموق إلا بعد نصف قرن في باريس، حين صدرت له - خلال ثلاث سنوات فقط - خمسة أعمال نقلته على الفور إلى مركز الاهتمام: «مولوي»Molloy الرواية، 1951؛ تكملتها «مالون يموت»Malone Meurt، السنة ذاتها؛ مسرحية «في انتظار غودو«1952 ، En Attendant Godot؛ وفي السنة التالية صدرت روايتان: «اللامسمّى»L–Innommable التي اختتمت الثلاثية مع «مولوي» و«مالون»، وأخيراً «وات» Watt.

هذه التواريخ تسجّل ظهوراً مباغتاً ببساطة. فالأعمال الخمسة لم تكن جديدة زمن صدورها، كما أنها لم تُكتب ضمن الترتيب الذي ظهرت به. إنّ خلفيتها تنتمي إلى الوضع الراهن، وإلى التطوّر السابق في عمل بيكيت. إنّ الطبيعة الحقيقية لرواية «مورفي»، التي تعود إلى عام 1938، والدراستين عن [جيمس] جويس (1929) و[مارسيل] بروست (1931)، والتي تسلط الضوء على موقعه الابتدائي، يمكن أن تُرى بوضوح أكثر في ضوء نتاج بيكيت اللاحق. إذْ بينما كان رائداً في طُرُز جديدة من التعبير في القصة وعلى المسرح، ظلّ بيكيت في الآن ذاته حليفاً للتراث، شديد الارتباط ليس مع جويس وبروست وحدهما، بل مع كافكا أيضاً؛ والأعمال الدرامية لبداياته

تضرب بجذورها في أعمال فرنسية تعود إلى تسعينيات القرن التاسع عشر وإلى مسرحية الفريد جاري «أوبو ملكاً».

وضمن اعتبارات عديدة تسجّل رواية «وات» نقلة مرحلية في هذا المبتدأ اللامع. لقد كُتبت خلال 1942 ـ 1944 في جنوب فرنسا ـ حيث فرّ بيكيت من النازيين، بعد إقامة لفترة طويلة في باريس ـ وسوف تكون آخر أعماله باللغة الإنكليزية إلى زمن مديد، لأنّ شهرته ذاعت عبر اللغة االفرنسية، ولن يعود إلى لغته الأمّ طيلة 15 سنة. وكان العالم من حول بيكيت قد تغيّر حين عاد إلى الكتابة بعد «وات». وكانت جميع الأعمال التي صنعت اسمه قد كُتبت خلال 1945ـ1949، وكانت الحرب العالمية الثانية ركيزتها، وبعدها فقط بلغت شهرته درجة رفيعة في النضج وفي الرسالة. لكنّ هذه الأعمال لا تتناول الحرب ذاتها، ولا الحياة على الجبهة، ولا حركة المقاومة الفرنسية (التي شارك فيها بيكيت بنشاط)، بل ما حدث بعدئذ حين حلّ السلام ورُفعت الستارة عن المدنّس في أشدّ المدنسات لتكشف المشهد المريع عن المدى الذي يمكن للآدميّ أن يذهب إليه في الانحطاط الإنساني، سواء نفّذه بنفسه أو سيق إليه، وكم يستطيع الآدميّ أن ينتشل من ذلك الانحطاط. وبهذا المعنى فإنّ انحطاط الإنسانية موضوع متكرر في عمل بيكيت، خصوصاً وأنّ فلسفته ـ التي تؤكدها ببساطة عناصر المضحك المبكي والمهزلة السوداء ـ يمكن وصفها بالنزعة السلبية التي تأبى، مع ذلك، الامتناع عن النزول إلى الأعماق. وإلى الأعماق ينبغي أن تتوغل، إذْ هناك فقط يمكن للفكر وللشعر المتشائمين أن يجترحا المعجزات. فما الذي يناله المرء حين يُنشر السلبيّ؟ ينال الإيجابيّ، والإيضاح، والأسود وقد برهن أنه ضياء النهار، والأجزاء في أعمق الظلال بوصفها هي التي تعكس منبع الضوء. وهنالك سوابق من تراكم القبائح في التراجيديا الإغريقية دفعت أرسطو إلى نظرية تطهير العواطف، أي التطهّر من خلال الألم. والإنسانية استمدّت من بئر شوبنهاور المريرة قوّة أكبر ممّا استمدت من ينابيع شيللينغ المباركة، وقد جرحها شكّ باسكال المعذّب أكثر ممّا فعلت ثقة ليبنتز العقلانية العمياء في خير ثمار الإنسانية جمعاء. وفي ميدان الأدب الإرلندي، الذي غذّى كتابة بيكيت أيضاً، نالت الإنسانية من رعويات أوليفر غولد سميث الكنسية البيضاء المغسولة حصاداً أقلّ ممّا أعطاه دين سويفت في تسويده الشديد لسمعة الإنسانية قاطبة.[1]

ويمكن العثور على جزء من نظرة بيكيت هنا: في الفارق بين التشاؤم سهل المنال القائم على

محتوى من الشكّ لا يتزعزع، وتشاؤم عسير المنال يتوغل في أقصى بؤس الإنسانية. الأوّل يبدأ وينتهي من مفهوم يقول إنّه لا شيء يستحقّ القيمة، والثاني يرتكز على نظرة معاكسة تماماً. ذلك لأنّ ما لا قيمة له، ليس قابلاً للانحطاط. وإدراك الانحطاط الإنسانيّ ـ الذي لعلّنا شهدناه بدرجات اشدّ من أيّ جيل سابق ـ ليس ممكناً إذا جرى إنكار القِيَم الإنسانية. لكنّ التجربة تصبح أكثر إيلاماً كلّما تعمّق الإقرار بالكرامة الإنسانية. هذا هو مصدر التطهير الداخلي، أو قوّة الحياة بالأحرى، في تشاؤم بيكيت. إنه يشتمل على حبّ للإنسانية يتنامى وسط التفهّم وهو يغوص في أعماق الاشمئزاز، وذلك يأس يتوجب أن يبلغ أقصى حدود المعاناة لاكتشاف أنّ التراحم ليس له حدود. ومن ذلك الموقع، في باطن عوالم الإفناء، تنهض كتابة صمويل بيكيت من مزمور الإنسانية جمعاء، وصوتها المخنوق يعزف نغم التحرير للمقهور، والسلوى للذين بحاجة ماسّة إليها.

ويبدو هذا بارزاً تماماً في تحفتيه، «في انتظار غودو» و«أيام هانئة»، اللتين تطوّران على نحو ما نصّاً من الكتاب المقدّس، كلٌّ على طريقته. ففي حالة غودو، لدينا «أنت هو الآتي أم ننتظر آخر»[2]. الشريدان يواجهان لا معنى الوجود في اشدّ تجلياته وحشية. قد يأخذ هيئة إنسانية؛ لا قوانين اشدّ قسوة من قوانين الخلق، وموقع الإنسان الفريد في الخلق أنه المخلوق الوحيد الذي يطبّق هذه القوانين بنيّة شريرة عن سابق قصد. ولكننا لو تخيّلنا عناية إلهية ـ حتى إذا كانت مصدراً لعذاب لا حدّ له ينزل بالبشرية ـ أيّ نوع من الجبروت الإلهي سوف نصادف، مثل الشريدين، ذات مكان، ذات يوم؟ إجابة بيكيت تتألف من عنوان المسرحية. فبعد انتهاء العرض، بعد انتهاء عرضنا نحن، لا نعرف شيئاً عن هذا الـغودو. وحين تنزل الستارة الأخيرة، لا نستجمع أيّ إلماح إلى القوّة التي شهدنا تقدّمها. ولكننا نعرف شيئاً واحداً، لن تستطيع كلّ فظائع هذه التجربة أن تفقدنا إياه: أننا ننتظر. هذه هي محنة الإنسان الميتافيزيقية، حول التوقّع المستديم غير المؤكد، ملتقَطاً ببساطة شعرية حقّة. في انتظار غودو...

نصّ «أيام هانئة» ـ «صوت صارخ في البرّية»[3] ـ أكثر اهتماماً بمحنة الإنسان على الأرض، وبالعلاقة بين بعضنا البعض. ففي هذا المعرض لدى بيكيت الكثير الذي يقوله حول قدرتنا على رعاية أوهام غير قابلة للزعزعة في برّية من فراغ الأمل. لكن هذا ليس هو الموضوع. فالفعل ببساطة يخصّ العزلة وكيف أنّ الرمل يعلو ويعلو حتى يغرق الفرد كليّاً في عزلته. ومن خارج الصمت الخانق يظلّ الرأس يصعدن مع ذلك، وهو يصرخ في البرّية، عن حاجة الإنسان التي

لا تُقهر إلى البحث عن أخيه الإنسان حتى نهاية النهايات، والتحادث مع الخلاّن للعثور على العزاء في الصحبة.[4]

هوامش المترجم:

(1) أوليفر غولدسميث (1730.1774) مسرحيّ وروائي وشاعر أيرلندي، بين أشهر أعماله مسرحية «تتمسكن لكي تتمكّن»، ورواية «قسّ ويكفيلد». دين سويفت هو الروائي الإيرلندي جوناثان سويفت (1667.1745)، صاحب «رحلات غليفر» و«اقتراح متواضع».

(2) عن إنجيل متى، 11: 3، حين يرسل يوحنا تلاميذه إلى المسيح: «وقال له أنت هو الآتي أم ننتظر آخر».

(3) عن إنجيل مرقس، 1: 3، وفيه: «صوت صارخ في البرّيو أعدّوا طريق الربّ اصنعوا سُبُله مستقيمة».

(4) كارل راغنار جيرو (1904.1982) كان الأمين العامّ للأكاديمية السويدية، وهذه هي الكلمة الرسمية عند تسليم الجائزة إلى جيروم لاندون، ناشر بيكيت، بسبب تخلّف الأخير عن حضور حفل التسليم.

بطل الالتباس

تيري إيغلتون

كان صمويل بيكيت فناناً ذا رؤيا هادفة تماماً حول الوجود الإنساني، لدرجة أنه لم يولد يوم الجمعة 13 فحسب، بل في يوم تصادف أنه «الجمعة الطيبة». ولسوف يلمح، فيما بعد، إلى نهار موت المسيح هذا في عبارة ساخرة خالدة في مسرحيته «في انتظار غودو»: «واحد من لصوص سلاح الفرسان تمّ إنقاذه. إنها نسبة مئوية معقولة».

وبرامج هذه السنة للاحتفال بمئوية بيكيت حاشدة بالأحداث الأدبية التي تحتفي بحياة متشائم العصر الحديث الأكثر استئثاراً بمحبّة الناس، ولعلّ معظم تلك الاحتفالات سوف تحفل بالحديث عن الشرط الإنساني اللازمني الذي تصوّره أعماله.

لا شيء يمكن أن يكون بعيداً عن الحقيقة مثل هذا. وبيكيت لجأ إلى أسلوب تفضيح أيرلندي نمطي في التعامل مع هذه التأويلات المثقلة بالاحتمالات، فذكّر النقّاد بما يلي: «لا رمز حيث لا يكون الرمز مقصوداً». ومن جانب آخر، لم يكن الرجل روحاً لازمنية، بل كان بروتستانتياً أيرلنديا جنوبياً، وجزءاً من الأقلية المحاصَرة المؤلفة من غرباء واقعين في أسر «دولة كاثوليكية حرّة» انتصارية. وحين أضرم الجمهوريون النيران في البيوت الكبيرة الأنغلو ـ أيرلندية خلال حرب الاستقلال، فرّ الكثير من البروتستانت إلى المقاطعات الداخلية. وإنّ الخوف الدائم، والإحساس المزمن بانعدام الأمن، والهامشية عن سابق وعي ذاتي، هي العناصر التي تضفي على عمل بيكيت الكثير من المعنى في ضوء ذلك كلّه. الحال ذاتها تنطبق على ما يسود في عمله من سمة التعرية وحسّ الانسلاخ، مع ما يقترن بهما من ميل بروتستانتي إلى الإبهار والإفراط. وإذا كان قد تخلى سريعاً عن أيرلندا لصالح باريس، فإنّ بعض السبب يعود إلى أنّ المرء يمكن أن يكون شريداً في بلده كما في الخارج. وكما جرى مع صديقه جيمس جويس، وهو بدويّ أدبيّ أيرلندي آخر، سرعان ما تحوّل المنفى الداخلي إلى هجرة أدبية. واغتراب الفنان الأيرلندي يمكن

ترجمته بسهولة كافية إلى قلق حداثي أوروبي.

وكان بيكيت أبعد ما يكون عن الإحساس بالعار لأنه أيرلندي. ومعروف ردّه الثأري على صحافي فرنسي سأله ببراءة عمّا إذا كان إنكليزياً، فقال بالفرنسية: على العكس Au contraire. وسخريته السوداء وطرافته الهجائية ذات جذور ثقافية فضلاً عن كونها سمات شخصية. ولكنه لم يتمكن من العثور على موطئ قدم في دولة منطوية على ذاتها الغاليّة Gaelic، وتقشّف الحدّ الأدنى في عمله كان، بين أمور أخرى، نقداً للبلاغة القوموية المتنفخة. ثمة، مع ذلك، صفة أيرلندية مميزة في تفريغ بيكيت للمنمّق والمزركش، تماماً كما الصفة الأيرلندية المميزة في تلك المشهديات الراكدة الخاوية حيث - على حال ضحايا الاستعمار - لا يفعل المرء شيئاً سوى انتظار الحرّية.

وبذلك فإنه ليس مفاجئاً عند هذا المايسترو الأستاذ في فنّ المقتلَعين من أرضهم أن يجد نفسه سنة 1941 وهو يقاتل مع المقاومة الفرنسية. كان يعيش في باريس الخاضعة للاحتلال الألماني، فالتحق بخليّة كانت جزءاً من «العمليات الخاصة البريطانية»، وحوّل مهاراته الأدبية إلى طبع وترجمة المعلومات السرّية. وحين انكشف أمر الخلية، جرى ترحيل الكثير من رفاقه إلى معسكرات الاعتقال، ولم يفصل بيكيت وزوجته سوزان عن الاعتقال إلا 10 دقائق أو نحوها.

ولقد جدا ملاذاً في قرية صغيرة قرب باريس، فعمل بيكيت في الحقول، ثمّ التحق مجدداً بالمقاومة. مهمّته هذه المرّة انطوت أيضاً على نصب الشراك للألمان، وجمع التموين الذي كان السلاح الجويّ الملكي يلقيه بالمظلات. وفي باريس ما بعد الحرب، عاش هو وسوزان في برد وجوع مثل غالبية أهل المدينة، وكانت أصابعه تزرقّ من البرد وهو يواصل الإمساك بالقلم. ولقد نال، فيما بعد، وسام «صليب الحرب» تكريماً لنشاطاته السرّية ضدّ الاحتلال.

وعلى نقيض المألوف في صفوف الفنانين الحداثيين، كان هذا الرجل - الذي يُفترض أنه مَسّاح النزعة العدمية - مناضلاً يسارياً وليس يمينياً. إنه بطل الالتباس واللا محدَّد، ولكنّ فنّه القائم على التشظي والشرط المؤقت كان مناهضاً للشمولية أوّلاً وأساساً. تلك كتابة رجل أدرك أنّ الواقعية المتيقظة ذات الأعين البصيرة الباردة أفضل خدمة للتحرّر الإنساني من تلك اليوتوبيا ذات الأعين المرصعة بالنجوم.[1]

---

[1] تيري إيغلتون ناقد أدبي وثقافي يساري بارز، يدرّس النظرية الثقافية في جامعة مانشستر. وهذا التعليق نُشر في الـ «غارديان»، بتاريخ 20/ 3/ 2006.

ضحك في الظلام

إدنا أوبريان

«سام الرجل» مادّة لا تنتهي من الأسطورة، والتنقيب، والإشاعة، والتبجيل، والإبهام، والأقاصيص المضخّمة. وسوف لن يكون من غير المعقول القول إنه الآن معروف حتى على سطح القمر، المنطقة التي اعتبر ذات يوم أنها من مخصصات ألبير كامو. أناس كثيرون التقوا بيكيت وتناولوا معه شراباً بالضرورة. صحيح أنه كان يشرب كثيراً، ومن المؤكد أكثر أنه احتاج إلى الشراب، سواء لكي يُحيي روحاً لم يكن عندها «إلا القليل فقط من موهبة السعادة»، أو لكي يخفف وابل أنخاب الأصحاب. أعماله كلّها ضاجّة بأشخاص لا يكفّون عن الكلام، وإثارة الأسئلة. وقد يبدو تهوّراً أن نأتي على ذكر الشراب في ما يخصّ رجلاً متطلباً مثله، غير أنّ الأعمدة الثلاثة للعبقرية الأيرلندية، جويس وبيكيت وفلان أوبريان، عُرفوا كروّاد حانات، ممّن ثابروا على حسن الاستفادة من حلّهم وترحالهم.

وأيرلندا، هذه «التائهة خراباً بين الدرب والخندق»[1]، كانت على الدوام قالباً، مثلما كانت وسيطاً، في عمل بيكيت. وإنّ مناحاته، وتناغماته، وتوبيخاته، ولعناته... كلّها بدت لي أيرلندية حقّة. وما اعتبرَ أنه ضارّ ببلده الأمّ كان التعصّب والقوّة الخانقة للكهنوت الكاثوليكي، وهؤلاء في المقابل اعتبروه «مجدّفاً». وفي تأبين قصير ومتألق للرسّام جاك ييتس، قال بيكيت إنّ الفنان الذي يضع حياته على المحكّ ليس له شقيق وليس له محتد. التصريحات ليست كلّ الحكاية، مع ذلك. ففي كتاب جمع موّاده أيون أوبريان على شرف الذكرى الثمانين لولادة بيكيت، نقرأ ونرى «الدروب الخلفية العزيزة»، والخنادق، وزهر الأقحوان، والقطيع، والخراف، والمشيمة كما تخيّلها في المشاوير الجبلية صحبة والده، ومطرقة الحجّار ذات الصوت الفضّي كما سمعها في البعيد. والمشهد الطبيعي البرّي، الفطري، الذي كتب عنه [جون مللنغتون] سينج، بجذل فريد، كان كذلك عالم بيكيت الذي أقرّ بدَيْن مدى الحياة لروح سنج الشفيفة. الدَين الآخر الأكثر التفافاً حول عنقه كان تجاه جويس، الرجل الذي أقسم بيكيت (عبثاً) أن يتجاوزه.

ولقد قيل الكثير في علاقته مع جويس وما إذا كان قد عمل سكرتيراً له، الأمر الذي يبدو غير ممكن، بالنظر إلى طبائعه في الخمول والصعلكة في باريس تلك الأيام، وكان عمره 22 سنة، حين قابل جويس للمرّة الأولى. وكان أحد المارشالات الـ12 (أو الحواريين) الذين استدعاهم جويس، وساندهم ووجّه كلماتهم، لكي يردّوا البيّنة على هجمات ربيكا ويست، وندهام لويس، شون أوفولين، وسواهم ممّن تعرّضوا لـ «عمل قيد الإعداد» Work in Progress، الذي كان قد نُشر في مجلة Transition. والمقالات تلك، التي كانت متعالمة وقاصمة وقاتمة، كُتبت لإبراز تصميم جويس على إبقاء الأساتذة في حيرة من أمرهم، وإشغال النقّاد 300 سنة.

وكان جميل بيكيت قد طوّق جويس في أكثر من سبيل، وساعد في ترجمة «أنّا ليفيا» Anna Livia إلى الفرنسية، غير أنّ زوجة جويس، نورا بارناكل، تقول إنّه لو نزل الربّ نفسه من عليائه، فإنّ زوجها سيجد له عملاً ما. وحين طُعن بيكيت، جرّاء حادث مؤسف مع قوّاد، في الساعات الأولى من شهر كانون الثاني 1938، وبالكاد اخطأت السكين قلبه، كان جويس في زيارته على الفور. واللقاء وصفه نينو فرانك، الذي اصطحب جويس شبه الكفيف، بأنه جرى بين أيرلنديين اثنين يتباريان في الصمت المطبق. كان اسم القوّاد «مسيو برودان»، أي «الحَذِر»، والدعابة لاحقت المؤلّفَين معاً. وكتب جويس، الذي يكره كسر عزلته، أنّ شقته باتت «أشبه بالبورصة الأمريكية» بسبب المتعاطفين المتصلين السائلين عن حال الرجل المطعون.

ولم يكن ثمة مهرب من تأثير جويس عليه، وعلى سواه. وذات يوم، حين قدّم عملاً مبكراً هو Sedendo et Quiescendo إلى شارلز برينتس، المحرّر المعجب به في دار النشر Chatto & Windus، أقرّ بيكيت أنّ العمل «تفوح منه رائحة جويس»، وأقسم أن يتجاوز تأثيره. ومن الصحيح أنّ معظم أعماله المبكرة تعكس خصائص جويس في اللغة المكشوفة والتدنيس والمواربة والمناظرة الفيثاغورية. وبعد سنوات، في مقابلة نشرتها «نيويورك تايمز»، قال بيكيت إنّ جويس كتب من موقع «كليّ العلم» و«كليّ القدرة»، أو على نحو ربّانيّ، في حين أنه [بيكيت] كتب من موقع الجهل والعجز. ولأنه يشتغل من ميدان «المجاهيل»، فقد زعم أنه «ليس لديه ما يعبّر عنه بواسطة أو من داخل أو نحو أيّ غرض، ما عدا الالتزام بأن يعبّر». ولكن كيف كان هذا النتاج الهائل من النفائس سيرى النور، لو لم يكن لديه ما يعبّر عنه. غير أنّ محاذاة اللاشيء، مثل محاذاة الجنون، هي التي تشكّل ديناميكية وزخم الفنّ العظيم. الشظايا. الحشوات. الدقائق.

الرجال المتخففون من الأسطورة، أشباه الشخوص التوراتية، ممّن يندبون عبور الجلجلة بكثير من السخرية، ويزيحون أوجاعهم عن طريق سرد الحكايات الصغيرة لأنفسهم (ولنا أيضاً). ما كان ذكياً ومَتَاهياً جرت تنحيته جانباً، من أجل المضيّ أعمق، إلى مناطق الوجود الأكثر إرهاباً؛ وفي هذا بدا لي قريباً من كافكا، الكاتب الذي كان له عليه بعض التحفظات.

وفي ما يخصّ المرأة، كان بيكيت أكثر تطوّراً من جويس. لا أعياد الغطاس من أجلها، ولا ابتهالات أو أناشيد تسبيح من أجل عينها الشبيهة بالحجر الكريم. حيزبونات، شمطاوات، نفايات في براميل قمامة يتشاجرن كالقطط، طافحات بالشهوة الجنسية، منخرطات في ثرثرة لا تنتهي، كما السيدة روني في «كلّ ما يتداعى»، والسيدة ويني في «أيام هانئة«: مكرورات، مصبوغات، لكنهنّ، مع ذلك آسرات في تمسكهنّ بالحياة عبر طرائق تهريجية وحكيمة غالباً. وحين تصرّح السيدة روني أنّ لزوم البيت انتحار، ولكنّ مغادرته فناء عاصف، فإنها لا شكّ تؤكّد مشاعر بيكيت نفسه.

لقد بحث [و. ب.] ييتس عن ربّة الإلهام التي لا سبيل إليها، وبحث جويس عن ربّة الجسد، وأمّا بيكيت فقد استقرّ على الربّة المضادة.

وفي سنّ الـ 22 وقع بيكيت في غرام بيغي سنكلير بنت خالته، وسط قلق أمّه الرقيبة عليه، فكتب قصيدة حافلة بالأشواق وتنقل أحلام الفتى في أن «يندمج بالسخونة البيضاء لجوهرها الحزين اللامتناهي». وحين باتت السخونة البيضاء أكثر بدانة، ثمّ طفح دفق رسائلها العاطفية المشبوبة، راودته أفكار أخرى فلجأ إلى ما هو أكثر وفاء للنسق الذي سيهيمن على حياته: فرّ بعيداً! وبيغي سنكلير هي، جزئياً، الطراز البدئي لشخصية سميرالدينا ربما في عمله المبكر «حلم بنساء منصفات معتدلات». وجسد بطلتنا هذه متنافر تماماً، وفوق الموشور الدلفيني يجثم حجر كريم صغير جميل شاحب للوجه الذي لم يسبق للبطل بيلاكوا (في إرجاع إلى واحد من خَطّائي دانتي غير التوّابين) أن وقعت عيناه اللاهبتان على مثيله. كان توهجها غير الدنيوي قد شجّعه على الرسوّ عند خثارات ثديها الساكنة، لكي يكتشف بعد معرفة وثيقة أنها حسنة المظهر بدءاً من الزنّار فالأعلى فحسب، وأنّ ذهنه ظلّ ناقداً بصرامة رغم أنّ روحه جاشت من مفاصلها. وكانت تلك واحدة أخرى من نسائه الثرثارات، تلحّ دائماً على أنها محقة وهو مخطئ، وهلمّ جرّاً إلى ما لا نهاية.

وفي «حبّ أوّل»، العمل الذي لم يسمح بنشره إلا بعد 30 سنة من تأليفه، يُظهر نفسه بأقصى العري والدعارة. السارد، المتشرّد، ليس لديه مكان يذهب إليه بعد أن طُرد من غرفته إثر وفاة والده. يجلس على دكة، وهناك تلاحقه لولو، التي يفلح معها في تدبّر صحبة غريبة مضحكة. وبعد وقت قصير تنقلب لولو إلى أنّا، المرأة الواحدة التي، إذا جاز القول، هي استمرار للأخرى ولكلّ تبديل في المرأة الأولى. وتنجح لولو ـ أنّا في جعله أليف البيت، رغم أنه رجل يفضّل النوم على القشّ. ورغم ضآلتها فإنّ متطلباته كانت متسلطة، وكان سلوكه متعجرفاً. يصرّ على غرفة تجعل المطبخ فاصلاً بينهما، ويطلب مبولة داخل الغرفة ثمّ يتنازل فيقبل قِدراً «ليس بالقدر الحقيقي»، ويعلن بعتوّ توقه إلى زهرة ياقوتية في أصيص. وتتدبر أنّا طريقها إلى غرفته عبر المطبخ، وحين يستيقظ فيجدها عارية، تأخذه الرعدة من إجهاداتها. حبّه لها يسير إلى محاق على الأقلّ، وهذا وحده المهمّ. وفي اليوم الذي تعلن فيه أنها حامل وترفع الرداء بفخار لتكشف امتلاء جسدها، فإنه يكون عندها قد انسلّ لتوّه عائداً إلى داخل ذهنه، مرتداً إلى الجبل، مصغياً إلى طيور الكروان والفضة النائية لمطارق الحجّار، في مكان ما. وهو لا يغادر على الفور، بالنظر إلى مزاجه الخامل. ولكن عند الصرخة الأولى للمرأة في المخاض، ثمّ الصرخة الأولى للوليد، ينهض من الفراش، يتناول معطفاً، ثمّ معطفاً أثقل وقبعة، ويربط حذاءه الطويل، ويمضي. ولكن، كما يقول لنا، لا تتوقف الصرختان كلاهما، لأنّ «الذكريات تقتل». هكذا كانت هجمات هواجسه، والقلب الذي خشي أنه يوشك على الانفجار «فيلقي في نفسه فزع الموت ليلاً».

وهنالك العديد من الكتّاب (جويس وهمنغواي بشكل أشدّ صخباً) يفزعون من التحليل النفسي ويشجبونه، مؤمنين أنّ التنقيب في اللاوعي سوف يطرد العبقرية. لم يكن بيكيت من هذا الرأي. ولقد قرّر أنّه جوهري لأسباب متنوعة، بينها عزلته، ونرجسيته القانطة، واستخفافه الصقيعيّ بالآخرين. ولقد خضع لتشخيص نفسي في مصحّ تافيستوم في لندن، طيلة سنتين، فانغمس فيه كليّاً وأقصى بعيداً كلّ ما عداه. قرأ فرويد ويونغ وأوتو رانك وأدلر، منخرطاً في عقائدهم المتنوعة، وحضر محاضرات ألقاها يونغ، وأحبّ معالجه النفسي الدكتور بيون إلى حدّ مخالطته اجتماعياً. واستخلص من هذا ما كان بحاجة إليه، وطرح ما كان مفتعلاً.

والدكتور بيون، الرجل الصموت الذي كانت طريقته تروق لبيكيت، لم يكن قد أماط اللثام عن سرّ «الجزّة الذهبية» حين قال إنّ الأمّ هي المفتاح إلى أزمات مريضه. كانت ماي بيكيت امرأة

رائعة صلبة قوية الشكيمة، ذات مزاج ناري، وتأثيرها عليه كان مديداً. أحبّته، كما قال في رسالة إليها، «محبّة متوحشة» جابهها بالعصيان، فتذبذبت حياته بين الشفقة والسخط، وبين الحضور والانفلات. كانت تقرأ التوراة له ولأخيه فرانك، كلّ يوم، وأصرّت أن يحضرا معها صلوات الآحاد في الكنيسة البروتستانتية المحلية، فكانت تجرّهما في محبس مربوط إلى حمار، وتغرس فيهما ضرورة الإيمان(. . .)

والكتابة، ليس على نقيض من حزن باسانيو[2]، تنبع من لا مكان وهي غالباً غامضة على المؤلف إسوة بالقارىء. وبيكيت، مثل بطله كراب[3]، راوده وحي، سُمّي رؤيا في حالة كراب: رؤيا الرصيف البحري في دون لاوير[4]، والزيد يتعالى، والريح تصطفق، وكراب يقرّ بأنّ رباطه الأشدّ وثوقاً هو مع الظلام. ومن المألوف أن يتحدث بيكيت عن الظلمة، وما جعله يرتجف أمام لوحات كاسبار دافيد فردريش وجاك ييتس[5] كان الاستنارة المنبثقة من الظلمة والفراغ. رؤياه الخاصة، كما سردها على ريشارد إلمان، وقعت وهو في بيت أمّه صيف 1945. وما أبصره يظلّ خافياً، ما خلا قوله إنه وضع جانباً حماقته السابقة واستقرّ على كتابة الأشياء التي أحسّ بها. وكانت العاقبة فيضاً هائلاً من التأليف في أقلّ من ثلاث سنوات: الروايات القصيرة «موللوي»، «مالون يموت»، و«اللامسمّى«؛ بالإضافة إلى «في انتظار غودو»، وكلها بالفرنسية. وإنه لأمر جذري أن يبدأ المرء الكتابة بلغة أخرى، خصوصاً بالنسبة إلى مؤلف رفيع السيطرة على لغته الأمّ. الفرنسية أتاحت له، كما قال، تخفيف الأسلوب. ولعلها كذلك اتاحت التخفف من تأثير جويس، والامّ إرلندا، والنزاعات الناشبة عن الأتون العائلي. والأمّ تتكرر مرّة بعد أخرى في عمله، مذمومة، مؤنَّبة، مشَهّراً بها، مشوّهة الخَلْق، ولكنها مع ذلك مدعاة حداد وأسى. مقالة ج. د. أوهيرا في «دليل دراسات جويس» تساجل بأنّ موللوي لم يكن يبحث عن الأمّ الشخصية بل الأمّ في الداخل، بوصفها «تنويعاً على الأنيما«[6] الخاصة به. لكنّ الأمّ الروائية لها سلف في الأمّ الفعلية، كما خَبِر هذا جويس، واضطرّا في أعمالهما القصصية إلى الإقرار بأنّ قتلها غير ممكن.

موللوي يأتي إلى بيت أمّه ليلقي عليها الوداع، و«ليفرغ من الموت»، والذي نفترض أنه يعني الموت الفعلي في نهاية المطاف. ومع ذلك فإنه بعيد كلّ البعد عن الموت، فكيف وهو يذمّ ويشتم. الأمّ في البدء تُسمّى Mag حيث أضيف حرف الـ g لإلغاء التشديد في Ma والبصق عليه، كما

يقول. وفي موقع آخر تُعطى التسمية الإشكالية «كونتيسة كاكا». موللوي يعثر عليها تهذر وتبربر فيتفاهم معها عن طريق النقر على الجمجمة لإيصال معنى نعم، ولا، ولا أعرف. لم يأت بغرض الحصول على النقود، لأنه أساساً يعرف أين أخفت النقود؛ بل يأتي، وهو الجرو الفتيّ، ليعرّضها إلى نوبة إضافية من التنكيل. وهو يؤمن أنّ أسوأ ما أنزلت به من مصائب كان إنجابها له، و«إفسادها الفترة الوحيدة المحتمَلة من تاريخه الوجيز». جاء بوصفه جرواً، وجنيناً، وشاعراً لاذعاً. لكنّ بيكيت هو بيكيت، والتقاطه الأمّ أو الأب أو منحدر الجبل ليس كامل الحكاية أبداً.

كانت نهاية الحرب فترة مجيدة مبدعة، لكنّ الظروف المادية كانت مريعة. كان ورفيقته سوزان ديشفو-دومنيل بحاجة ماسة إلى النقود، وعاشا بتقشف ولم يكن يعينهما إلا علاوة بسيطة من أسرته، لم تكن تتحوّل إلى فرنكات فرنسية كافية. ولقد انغمس تماماً في متاهة الكلمات تلك، صحبة الآلة الكاتبة، ومجلدات التوراة الأربعة، وحبيبه دانتي، ومجموعة موحدة من المعاجم. سوزان، من جانبها، عكفت على آلة الخياطة، ترقّع وتصلح ثيابهما، وتكسب بعض النقود من الخياطة ودروس البيانو، حيث كانت كبرياؤها تمنعها من طلب العون. كانت، حسب روايات عديدة، امرأة حادّة تشبه أمّه في بعض الجوانب، وكانت كذلك وفية بشراسة وتصميم.

وحين اكتملت الثلاثية كانت هي التي دارت بها على مختلف الناشرين، دون أن تحقق نجاحاً فورياً، في حين أنه ظلّ يقتل الوقت جالساً في المقهى. وجاء الخلاص على يد جيروم لاندون، وهو محرّر شاب في مطلع عشرينياته يعمل مع الناشر فيركور، والذي وصف حال الاستغراق التي عاشها وهو يقرأ «موللوي» في المترو، ولا يفلح في كتم ضحكاته.

عانى بيكيت من الندم بعد وفاتها، وأخبر كاتب سيرته جيمس نولسون أنه يدين بكلّ شيء إلى سوزان. لكنه كان رجلاً مركباً وزوجاً آبقاً؛ وكان يحبّ الشراب مع أصحابه الذكور، فتعترض هي على هذا، مثل اعتراضها على غرامياته، التي يقول نولسون إنها كانت تتمّ «بمنتهى السرّية». ليس الاحتشام هو السائد في مسرحيته القصيرة اللاذعة «مسرحية»، حيث المصيدة تطبق على امرأتين ورجل، وحيث ثمة جحيم للجميع، يدفع الجميع لتبادل المظالم، فيهتف الزوج في نبرة متقرحة: «أيها الزناة، حاذروا، ولا تعترفوا أبداً».

«نهاية اللعبة» هو عمله الأصعب. وها نحن من جديد أمام وليمة السيد/ العبد، حيث هام الضرير حبيس الكرسي، وكلوف غير القادر على الإخلاد إلى سكون، وعلاقتهما اللاهبة،

واستحالة الانفكاك، والعذاب وعقم العذاب، كلّ هذا انضغط في 90 دقيقة صاعقة. ركود ظاهر وصلب، على نحو ما أسماه هيو كينر «دراما لا نستطيع إزاءها إلا إسقاط أكثر من مغزى رهيب». كُتب العمل سنة 1956، بالفرنسية، أثناء عزلته في أوسّي، في الكوخ الذي أسماه «طين المارن». ورغم أنّ «في انتظار غودو» شكلت نجاحاً ملحوظاً، فإنّ «نهاية اللعبة» قوبلت بالرفض من مدراء مسارح عديدة. ومن المبهج أنّ بيكيت كان يثور بعنف ضدّ كلّ مَن يحاول إعاقته أو رفض عمله. وهكذا جرى عرض أوّل للمسرحية في فرنسا، وتقديم في الـ«رويال كورت» في لندن، كان باهتاً حتى قال عنه إنه أشبه «بالتمثيل أمام خشب الماهوغاني». وكانت ترجمة العمل إلى الإنكليزية عبئاً وإثارة في آن، فقد آمن أنّ النصّ لم يكن قابلاً للسكب من وعاء إلى وعاء، وأنّ معظم حدّته وإيقاعاته فُقد. عداء النقّاد الإنكليز كان عنيفاً، إذ شاع الظنّ بأنّ المسرحية باعثة على اليأس، مَرَضية، مشاكسة، عصابية، وكومة كلمات بلا دراما، ومؤلفها مازوشي أسكرته عدميته الذاتية. وكان هارولد هوبسون هو صوت الإعجاب الوحيد. ومن جانبه رأى بيكيت أنّ العمل «امتلك قوّة الخَمْش بالمخلب». وبعد سنوات عديدة، في كتابه «الأقنوم الغربي»، اعتبر هارولد بلوم أنها «آخر المواقف ضدّ الأدب» في القرن العشرين(. . .)

وهنالك عملان أعود إلى قراءتهما مراراً، هما مسرحيته الإذاعية «جذوات» و«اللامسمّى». ففي «جذوات» يكون هنري، الذي انتحر والده عن طريق إغراق نفسه، مسكوناً بعدد من الأصوات: صوت الأمواج، وصوت الحوافر على دروب وعرة. إنه، كذلك، يصاب بالجنون فيحادث نفسه لكي يدفع الجنون، ويقوم شبح زوجته آدا بزيارته للثرثرة، فتُستعاد ذكريات ولدهما آدي، الذي لا يُطاق. كما يحكي لنفسه حكاية، على غير شائع ما يفعله العديد من شخصيات بيكيت. الحكاية تحكي عن رجلين، بولتون وهولواي. هوللواي، نزولاً عند رجاء بولتون، يسافر عبر عالم مكسوّ بالثلج إلى دار بولتون، ويسفر الأمر عن لقاء باهت، بين رجلين يعانيان من متاعب، يحملقان في جذوات الموقد الأسود.

وثمة الكثير الذي يُقال عن حال اليأس التي عاشها بيكيت، وروحه الديكارتية المسمّرة على صليبها الديكارتي. لكنه ليس كاتباً موهناً للعزائم، ليس على غرار هنري دو مونترلان أو توماس بيرنهارد، لأنّ أكثر كلماته قتامة تُقال، كما عند شكسبير، بالجمال والإدهاش؛ وحدّته الجيّاشة هي الشاهد الأفضل على الشكوى الإنسانية، واشمئزازه طافح بالانتعاش. لقد كان مهووساً

تدبّر مهارات شديدة البراعة كي يحوّل ذلك الهوس إلى شعر خالد.

في «اللامسمّى» يستعيد الراوي حياته، مناسبات الفزع والعار، وهو يوشك على الغرق في الظلمة والصمت. لكن الصفحات الأخيرة سيل متدفق من الكلمات، والإعادة، وإعادة الإعادة، متشنجة لكنها جلية على نحو عجيب، تبلغ ذروتها في تلك الصرخة المسحورة المتطهرة من الغضب والتأكيد القائم على المفارقة: «لا تستطيع أن تذهب، لا أستطيع أن أذهب، أنا سأذهب».

الشهرة، كما قال ريلكه، هي خلاصة كلّ الأخطاء التي تتراكم حول اسم ما. قيل إنّ جويس كان يستحمّ في نهر السين كلّ صباح، وكان يكتب عن الفراش أساساً؛ وأنَّ بيكيت كان ممرِّضاً في مصحّ عقلي، كما تقول في امتداحه عبارة طُبعت على ثنية غلاف روايته المبكرة «مورفي». لكنه تحاشى الشهرة، ونادراً ما تحدّث عن عمله، حتى ذهب إلى القول إنه كان يفقد الرغبة في الكتابة إذا ما جفّ الحبر. لكنه لم يكن ناسكاً، حسب الأسطورة السائدة، بل كان حارّاً، ودوداً، شريفاً، كريماً، ذا جاذبية مغناطيسية عميقة ومنضبطة. لقد التقيت به مرّات عديدة في لندن وباريس(...) ولقاؤنا الأخير جرى في فندق بولمان في باريس سنة 1989، وهو مكان مزدحم بدا فيه، هو الطويل النحيل، مثل قامة منحوتة قادمة من حضارة سالفة، غير مكترث بما يحيط به. سألني إذا كنت أتفق معه أنّ الهواء في الحيّ الذي يقطنه عليل ونقيّ، فلم أستطع منازعته حقاً. وقادنا الحديث إلى الدنيا الآخرة،. قلت له إنني عثرت على موقع بديع للقبر في جزيرة منعزلة في منطقة شانون. وبعد صمت قصير، بدا واضحاً أنّ رفاته لن تُدفن في تلك الأرض الباردة المجللة. وأخبرني كيف أنّ دونالد ماكويني(7) اتصل به هاتفياً من فراش احتضاره، طامعاً في كلمة تحمل حكمة ما.

ـ «ماذا قلتَ له»:

ـ القليل فقط»، كانت الإجابة العاثرة.

كان رجلاً تشعّ منه عذوبة فريدة، ولم يكن مدهشاً أن يلتفت إليه ماكويني في تلك اللحظة. كاتبا سيرته البارزان، أنتوني كرونين ونولسون، يشهدان على توقه للصداقة، ويتذكران كيف قطف بضع بنفسجات من حديقة بيته في أوسّي ليرسلها إلى حبيبة سابقة، إثنا مكارتي، كانت تحتضر آنذاك، وكانت على الدوام مصدر إلهام لشعره: «غارقة في جزازات من القرمزي والبشروش».

«الكلمات كانت حبّي الوحيد، وليس عندي منها الكثير»، كتب ذات يوم. كانت في الواقع كثيرة، وكانت نيزكية.[8]

هوامش المترجم:

---

(1) مستهلّ نصّ لبيكيت بعنوان «طائر في البعيد»، من المجموعة النثرية «إخفاق» 1976، Fizzle.

(2) باسانيو شخصية أساسية في مسرحية شكسبير «تاجر البندقية»، وبسبب حاجته إلى المال لتسديد مهر بورشيا، يستدين من التاجر اليهودي شيلوك بضمانة صديقه أنطونيو، الذي يتوجب بعدئذ أن يسدّد من لحمه.

(3) بطل التمثيلية القصيرة «شريط كراب الأخير»، 1988.

(4) بلدة كبيرة ومرفأ على سفح جبل دبلن، في إرلندا.

(5) كاسبار فردريش (1774ـ1840) رسام ألماني من المدرسة الرومانتيكية، وجاك ييتس (1871ـ1957) أحد أبرز الرسامين الإرلنديين في القرن العشرين.

(6) حسب كارل يونغ، الـ Anima هي الذات الداخلية الحقة التي تعكس المُثُل البدئية للسلوك، كما أنها الجزء الداخلي الأنثوي من شخصية الذكر.

(7) مخرج مسرحي وإذاعي بريطاني (1920 ـ 1987) تعاون مع بيكيت في أعمال عديدة، بينها «كلّ ما يتداعى» و«جذوات».

(8) إدنا أوبرايان روائية إرلندية معروفة، بين أشهر أعمالها «مكان وثني»، «بيت العزلة البديعة»، «إرلندا الأمّ»، وسيرة جيمس جويس. وهذه المقالة نُشرت في صحيفة الـ«غارديان» البريطانية، 11/ 3/ 2006.

قصة قصيرة

النهـايــة

صامويل بيكت

ألبسوني ثيابا، وأعطوني نقودا. أعرف لأيّ شيء يمكن أن تصلح النقود. إنها تصلح لكي انطلق. وإذا ما صرفتها، فعلي أن أحصل على شيء آخر منها، حتى أستطيع أن أواصل. الأمر نفسه بالنسبة للحذاء: إذا ما تمزّق، فعليّ أن أرتقه، أو أن أشتري واحدا آخر، أو أن أواصل حافي القدمين، إذا ما رغبت في أن أواصل. نفس الشيء بالنسبة للسترة والبنطلون. لم يكونوا بحاجة إلى أن يقولوا لي كل شيء. باستثناء أنه باستطاعتي أن أواصل بقميص بنصف كمّ، إذا ما أنا أردت ذلك. الثياب، الحذاء، الجوربان، البنطلون، القميص، السترّة والقبعة، كلها لم تكن جديدة، غير أن الميّت كان تقريبا بنفس قامتي. يعني أنه ربّما كان أقصر قامة، وأقل سمنة، ذلك أن الثياب لم تناسبني تماما في البداية كما في النهاية. القميص خاصة. لفترة طويلة، لم أتمكن من أن أقفل الياقة، ولا أن أضع مكانها ياقة مموّهة، ولا أن أشدّ طرفي القميص بدبوس، هناك بين فخذي، مثلما علمتني أمي. كان عليه أن يرتدي أجمل ثيابه لكي يذهب للعيادة، وذلك عندما لم يعد قادرا على تحمل آلام المرض. وعلى أية حال، كانت القبعة مستديرة ومنتفحة، وفي حالة يرثى لها. وقلت خذوا قبعتكم، وأعيدوا لي قبعتي. وأضفت، أعيدوا إليّ معطفي أيضا وأجابوا بأنهم أحرقوا كل شيء مع ثيابي الأخرى. وعندئذ أدركت أن كل شيء سوف ينتهي عن قريب. أخيرا سوف ينتهي كل شيء. وحاولت بعد ذلك أن أبدّل القبعة بكسكيت أو بلبدة بإمكانها أن تنزل على الوجه. لكن دون جدوى. لم يكن باستطاعتي أن أتجول عاري الرأس نظرا للحالة التي كانت عليها قمّته. وهذه القبّعة كانت جدّ صغيرة في البداية، ثم تعوّدت عليها. بعد ذلك أعطوني رباط عنق عقب مناقشات طويلة. وقد بدا لي جميلا، غير أني لم أحببه. وأخيرا، عندما

توصلت به، كنت جدّ متعب إلى درجة أني لم أتمكن من أن أعيده. وفي النهاية أصبح مفيدا بالنسبة لي. كان أزرق تزيّنه نجوم صغيرة. ولم أكن أحس أني في حالة حسنة. غير أنهم قالوا لي أني في حالة حسنة بما فيه الكفاية. ولم يقولوا لي أني في حالة حسنة إلى درجة أني لن أكون كذلك أبدا في ما بعد، غير أن شيئا مثل هذا كان واضحا في كلامهم. كنت هامدا على الفراش. وكان لا بدّ من ثلاث نساء، لكي أتمكن من أن ألبس سروالي. ولم يكن واضحا أنهن كنّ مهتمّات كثيرا بأعضائي التي لم تكن في الحقيقة تتميّز بشيء محدّد أو مثير. غير أنه كان بإمكانهن أن يقلن شيئا ما. وعندما انتهين، نهضت، وتمكنت أخيرا من أن ألبس ثيابي وحدي. وطلبن مني أن أجلس على الفراش وأن أنتظر. غير أن عدة السرير كلها اختفت فجأة. وأغاظني ألا يتركنني أنتظر في السرير المألوف عوض أن أظل واقفا في البرد وفي تلك الثياب التي تنبعث منها رائحة الكبريت. وقلت أنه كان بإمكانكن أن تتركنني في سريري حتى آخر لحظة. ودخل رجال ببدلات بيضاء، وبدبابيس في أيديهم. وفورا فكّوا أجزاء السرير وانصرفوا. وتبعتهم واحدة من النساء الثلاث ثم عادت بكرسي وضعته أمامي. لقد أحسنت الفعل حين أظهرت سخطي وغيظي. ولكني، ولكي أظهر لهم ذلك بوضوح تام، دفعت الكرسي بركلة عنيفة. وعندئذ دخل رجل وطلب مني أن أتبعه. وفي البهو أعطاني ورقة وأمرني بأن أمضي. ما هذا قلت، هل هو جواز مرور؟ إنه إيصال بالثياب وبالنقود التي استلفتها، قال. أيّة نقود؟ قلت. وعندئذ منحني النقود، وتصوّروا أني كدت أنصرف دون بنس واحد في جيبي. لم يكن المبلغ كبيرا، مقارنة بمبالغ أخرى، غير أنه بدا بالنسبة لي كبيرا، وكنت أرى الأشياء المألوفة، أو التي رافقتني خلال ساعات كان بإمكاني احتمالها. المنضدة الصغيرة مثلا، والتي هي أكثر حميمية من كل الأشياء الأخرى. معها كنت أمضي ساعات الظهيرة الطويلة، في انتظار الذهاب إلى الفراش. وأحيانا كنت أحسّ أن حياتها الخشبية تغزوني، وتخترق جسدي، اختراقا إلى درجة الإحساس بأني أتحول أيضا إلى قطعة خشبية قديمة. وكان هناك ثقب في كيستي، ثم في النافذة المكان الذي كنت في ساعات اللوعة أضع فيه عيني. ونادرا ما يكون ذلك دونما جدوى. أنا معترف لكم بالجميل، قلت، هل هناك قانون يمنعكم من إلقائي في الشارع، عاريا ودون أي مورد؟ إن هذا يضرّ بك؟ بمرور الزمن، أجاب. هل هناك وسيلة لكي يحتفظوا بي لبعض الوقت، قلت. بإمكاني أن أفيد في موضع ما. تفيد، قال. وهل بإمكانك حقا أن تكون كذلك؟ وبعد لحظات أضاف أنه إذا ما كان بإمكاني أن أفي بما وعدت به،

فإنهم سوف يحتفظون بي. هذا مؤكد. كم من مرّة قلت إني سأصبح مفيدا. ليس من الضروري أن أعيد الكرّة. كم كنت أحس بالضعف! هذه النقود، قلت، بإمكانكم أن تستعيدوها وتحتفظوا بي لبعض الوقت. نحن مؤسسة خيرية، قال، والنقود نهبها لك عند خروجك. وحين تصرفها، عليك أن تحصل على أخرى، إذا ما أنت أردت أن تواصل. لا تعد إلى هنا على أيّة حال، لأنك لن تقبل البتّة. وسوف ترفضك كل الفروع التابعة لنا. «'Exelmans'» قلت صارخا. هيا، تحرك، نحن لا نفهم عشر ما أنت تقول. أنا جدّ عجوز، قلت. أنت لست عجوزا بالدرجة التي أنت تتصورها، قال. هل تسمح لي بالبقاء هنا بعض الوقت، إلى حين يكف المطر عن النزول؟ قلت. بإمكانك أن تنتظر في الرواق، قال، ولكن المطر لن يكف اليوم عن النزول. بإمكانك أن تنتظر في الرواق حتى السادسة مساء وسوف تسمع الناقوس. وإذا ما سئلت فعليك أن تقول بكل بساطة بأنه سمح له بالاحتماء في الرواق. وأي اسم عليّ أن أذكره إذا ما سئلت؟ «فير» قال.

ولم يمرّ وقت طويل على بقائي في الرواق حتى كفّ المطر، وأشرقت الشمس. ومن خلال موقعها، أي الشمس، استنتجت أن الساعة تقترب من السادسة وظللت في مكاني أرقب من تحت القبّة الشمس وهي تغرب وراء الرواق. وفجأة وقف رجل بجانبي وسألني عما أفعل. هل ترغب في شيء؟ هذا ما قال. جدّ مهذّب. وأجبت بأن السيد «فير» سمح لي بالبقاء في الرواق. انصرف، غير أنه لم يلبث أن عاد. أكيد أنه تكلم مع السيد «فير» خلال غيابه القصير ذلك أنه قال لي، عليك ألاّ تتأخر في البقاء في الرواق لأن المطر كف عن النزول.

سرت باتجاه الحديقة. وكان ينتشر ذلك الضوء الغريب الذي ينهي يوما لم ينقطع فيه المطر وكان الوقت جدّ متأخر بحيث أنه لم يعد مفيدا أن تظهر الشمس أو تضاء السّماء. وكانت الأرض تطلق أصواتا شبيهة بالتنهدات، وقطرات المطر تنزل من السّماء الفارغة والصافية. وطلب صبي صغير، وهو يمد يديه، ويرفع رأسه باتجاه السماء الزرقاء من أمّه أن توضح له كيف يكون ذلك ممكنا. دعني وشأني. قالت الأم. وفجأة تذكرت أني نسيت أن أطلب من السيد «فير» قطعة خبز. أكيد انه كان سيهبني إيّاها. لقد فكرت في مثل ذلك الطلب خلال النقاش الذي دار بيني وبينه في الرّواق. وكنت أردّد في نفسي، بأنه علينا أن ننتهي ممّا نحن بصدد مناقشته، ثم أتقدم بطلبي بعد ذلك كنت أعلم جيّدا أنهم لن يحتفظوا بي. ورغبت في أن أعود، غير أني خشيت أن يوقفني

Exelmans: كلمة لا تعني شيئا

حارس ويقول لي بأنه من غير الممكن أن أتقابل مع السيد «فير» مرّة أخرى. ومن الأكيد أن مثل هذا الكلام سوف يضاعف من ألمي. وعلى كل، أنا لن أعود أبدا في مثل هذه الأحوال.

في الشارع، كنت ضائعا تماما. مضى وقت طويل لم أضع خلاله قدمي في هذا الجزء من المدينة، وأعتقد أنه تغيّر. بنايات بكاملها اختفت. ومن كل النواحي كنت أرى أسماء تجار مكتوبة بأحرف غليظة. أسماء لم أر مثلها في أي مكان آخر. ومن المحتمل ألاّ أكون قادرا حتى على النطق بها. وكانت هناك شوارع في أماكن لا أتذكر أن فيها شوارع. وثمّة شوارع كثيرة من بين تلك التي أتذكرها كانت قد اختفت، وأخرى تغيّرت أسماؤها. صحيح أني لا أعرف المدينة جيّدا. وربّما تكون المدينة التي أنا فيها مدينة أخرى. ولم أكن أعرف إلى أين أتجه. ولعدّة مرّات، أسعفني الحظ بأن أواصل سيري بسلام دون أن تسحقني سيّارة. وكان مظهري صالحا بأن يثير ذلك الضحك القويّ. غير الماكر، والمفيد للصحّة. ولأني حافظت بقدر الإمكان على الناحية الحمراء من السماء على يميني، فإني وصلت أخيرا إلى النهر. وهناك، كان كل شيء يبدو من الوهلة الأولى شبيها إلى حدّ ما بالصورة التي تركتها عليه من قبل. غير أني لو تمعنّت جيّدا في الأشياء التي أمامي لكنت اكتشفت تغيرات دونما شك. وهذا ما فعلت في ما بعد، غير أن المنظر العام للنهر، وهو يجري بين ضفتيه، وتحت جسوره، لم يتغيّر. وكان النهر، يوحي إلي مثلما هو الأمر دائما، أنه يجري في اتجاه معاكس لاتجاهه. كل هذا كذب في كذب. هذا ما أشعر به. كان مقعدي في نفس مكانه. وكان قد تشكّل حسب أشكال الجسد الجالس. وهو موجود بالقرب من حوض ماء، أهدته السيّدة «ماكسويل» لخيول المدينة، وذلك حسب ما هو مسجل على اللافتة الحجرية الملصقة عليه. وخلال الوقت الذي أمضيته هناك، انتفعت بعض الخيول من تلك الهدية. وقد سمعت صلصلة حديد الطقوم، ثم الصمت ثم انتبهت إلى حصان ينظر إليّ ثم صوت الحصى المنقول عبر ذلك الطين الذي تكونه الخيول حين تشرب، ثم الصمت مرّة أخرى. ومن جديد كان الحصان يتأملني. ثم الحصى مرّة أخرى. ثم الصمت. الصمت إلى أن انتهى الحصان من الشرب أو أن الحوذي ارتأى أنه شرب بما فيه الكفاية. لم تكن الخيول هادئة. وذات مرّة، وحين كفّ الضجيج، التفتّ فرأيت الحصان يتأملني. كان الحوذي ينظر إليّ هو أيضا. من المحتمل أن تشعر السيّدة «ماكسويل» بالسعادة لو رأت أن حوضها يعود بالنفع على خيول المدينة. وعند نزول الليل، وعقب غروب جدّ طويل، نزعت قبعتي التي كانت تؤلمني. ومن جديد شعرت برغبة في أن أحبس

مرّة أخرى، ولكن في مكان مغلق، وفارغ، وحارّ، بضوء اصطناعيّ، يكون على أقصى تقدير مصباحا بتروليا تغطيه كمّة، من الأفضل أن يكون لونها ورديّا. ومن المحتمل أن يأتي أحدهم من حين لآخر لكي يتأكد من أني لست في حاجة إلى أي شيء. حقا لقد مرّ وقت طويل دون أن أشعر أني بحاجة إلى شيء وهذا الشعور كان له تأثير سيئ عليّ. وخلال الأيام التي أعقبت ذلك زرت بنايات كثيرة ولكن دونما جدوى. وغالبا ما كانوا يغلقون الأبواب في وجهي حتى عندما أبرز النقود، قائلا أني مستعدّ أن أدفع أسبوعا مقدّما، أو حتى أسبوعين. وحتى عندما كنت أبرز طباعي الحسنة، وابتسم وأتكلم بوضوح، فإنهم كانوا يصفقون الباب في وجهي وذلك قبل إنهاء كلامي الجميل. وفي ذلك الوقت، تمكنت من أن أتقن طريقة تجعلني أبدو مؤدبا، ووقورا، دونما خسّة ولا وقاحة. بقوّة قدمت قبعتي إلى الأمام، وللحظة تركتها في مكان ما، بحيث لا يتمكن الناس من رؤية صلعتي، ثم بنفس الحركة السريعة والقويّة أعدتها إلى مكانها. وليس من السهل أن يقوم الإنسان بعمل كهذا بصفة طبيعية، ودون أن يثير أي شعور بالاشمئزاز. وحين يتبيّن لي أن مجرّد لمس القبعة هو شيء كاف، فإني أقتصر بطبيعة الحال على لمسها غير أن لمس القبّعة ليس سهلا هو أيضا. وبعد ذلك، عالجنا هذه المشكلة ذات الأهمية القصوى في المراحل الصعبة، وذلك باعتمار كبيّة بريطانية قديمة، وبالقيام بالتحيّة العسكرية، ولكن ليس بطريقة خاطئة أو مزيّفة. . لست أدري على أية حال، ولكن ها أنا بقبعتي أخيرا. أبدا لم أقترف خطأ وضع الأوسمة على صدري. وثمّة نساء كنّ بحاجة إلى النقود إلى درجة أنهن لن يسمحن لي بالمرور في الحال، مشيرات إلى الغرفة التي يمكنني أن أنام فيها. غير أني لم أتمكن من أن أتفاهم مع أي واحدة منهن. وأخيرا عثرت على محل للنوم في الطابق السفلي. ومع صاحبته، استطعت أن أتفاهم بسرعة. إن نزواتي، وهذه هي الكلمة التي استعملتها، لا تخيفها على الإطلاق. ومع ذلك ألحت في أن تجهز السرير، وفي أن تنظف الغرفة لمرّة واحدة في الأسبوع. عوض مرّة واحدة في الشهر، مثلما كنت أرغب. وقالت لي أنه خلال عملية التنظيف، التي ستكون سريعة دون أدنى شك، يمكنني أن أنتظر في الساحة القريبة. وأضافت بنبرة تدلّ على تفهم شديد لأوضاعي أنها لن تطردني في الأيام التي يكون فيها الطقس سيئا. وهذه المرأة، كانت حسب ما أعتقد يونانية أو تركية. وأبدا لم تكن تتحدث عن نفسها. وفي ذهني، كنت أتصور أنها أرملة أو امرأة مهملة. وكانت لهجتها غريبة. وأنا أيضا كنت كذلك بسبب دمجي للمصوّتات، وحذفي للحروف الصوامت.

والآن أنا لا أعرف أين أنا. كانت هناك في ذهني صورة غائمة. ولا حتى صورة غائمة. لم أكن أرى شيئا من منزل كبير بخمسة أو ستة طوابق. وكان يبدو لي ملتحما بمنازل أخرى. وعند الغروب وصلت. ولم أعر لما حولي ذلك الانتباه الذي كان بإمكاني أن أعيره إيّاها لو أنني شككت في أنها سوف ترفض الانفتاح لي. وليس عليّ أن آمل مطلقا في ذلك صحيح أنه عند مغادرتي لهذا البيت، كان الطقس جميلا ومتألقا، غير أني لا أنظر ورائي أبدا حين أغادر. لقد قرأت في إحدى الكتب، عندما كنت صغيرا، وكنت لا أزال أقرأ، أنه من الأفضل ألاّ ننظر إلى الوراء عند المغادرة. ومع ذلك، كنت التفت إلى الوراء في بعض الأحيان. ولكن ماذا؟ لا أذكر سوى رجليّ وهما تخرجان من ظلي الواحدة بعد الأخرى. كان الحذاء قد تصلّب وكانت الشمس تفضح تشقّقات الجلد.

كانت حالتي حسنة في هذا البيت. لا بدّ أن أعترف بذلك، وما عدا بضعة فئران كنت وحيدا في القبو. وكانت المرأة تراقب اتفاقنا بكل ما أوتيت من قدرة على الانتباه. وعند منتصف النهار كانت تأتي بطبق أكل، وتحمل ذلك الذي أتت به البارحة، وتأتي في نفس الوقت أيضا بإناء نظيف كانت له عروة كبيرة، تدخل فيها ساعدها بحيث يصبح بإمكانها أن تحمل بيديها الطبق بدون أيّة صعوبة. وبعد ذلك لا أراها إلا بالصدفة وذلك عندما تدسّ رأسها داخل غرفتي لتتأكد من أنه لم يحدث لي أي شيء. ولحسن حظي، لم أكن في حاجة إلى عواطف أو إلى حنان. ومن السرير كنت أستطيع أن أرى الأرجل وهي تروح وتجيء على الرصيف. وفي بعض المساءات، حين يصبح الطقس جميلا، وأحسّ بالرغبة في ذلك، أذهب بكرسي إلى الساحة الصغيرة وأتأمل تنورات النساء. وأكثر من فخذ أصبح بالنسبة لي مألوفا. ومرّة حصلت على زعفران وغرسته في الساحة الصغيرة المعتمة، داخل إناء قديم، حدث ذلك في أوائل الربيع. ومن المحتمل أن يكون القيام بمثل هذا العمل غير مجد. تركت الإناء في الخارج، مشدودا بخيط يمرّ عبر النافذة. وفي المساء، عندما يصبح الطقس جميلا، كان خيط من النور يتسلق الجدار وعندئذ أجلس أمام النافذة، وأجذب الخيط حتى يظل الإناء لبعض الوقت في النور، والحرارة. ومن المحتمل ألاّ يكون هذا ملائما ولم يكن باستطاعتي أن أعرف كيف أتصرف. ربّما لم أكن الشخص المؤهل لمثل تلك المهمة. كنت أسمّده حين أقدر على ذلك. وكنت أبول عليه في الأيام الجافة. وربّما ليس هذا ما يجب القيام به. اخضرّ الزعفران، لكنه لم يزهر إطلاقا. لا شيء غير نبتة رخوة

عليها زعفران أصفر أو ياقوتيّة. غير أن هذا لم يحدث، ولم يكن ممكنا. كانت تريد أن تقتلعه، غير أني طلبت منها أن تتركه. وأرادت أن تشتري لي آخر. لكني قلت لها إني لست راغبا في ذلك. وما كان يعذبني أكثر من غيره هي أصوات باعة الجرائد. كانوا يمرون وهم يجرون كل يوم وفي نفس الساعة. وكانت كعاب أحذيتهم تفرقع على الرصيف وهم يصرخون بأسماء الجرائد وبآخر الأخبار المثيرة. أمّا الأصوات القادمة من داخل البيت فكانت تعذبني أقل من ذلك. ثمّة صبية صغيرة، ومن المحتمل أن تكون صبيا صغيرا، كانت تغني كل مساء وفي نفس الساعة، في مكان ما فوقي ولوقت طويل لم أتمكن من أن أميّز معنى الكلمات. ولكن لكثرة ما سمعتها في كل المساءات تقريبا، تمكنت من أن أدرك معاني البعض منها. كلمات جدّ غريبة بالنسبة لصبيّة أو لصبيّ. هل هي أغنية تنبع من ذهني أم هل هي بالفعل آتية من الخارج؟ إنها نوع من الهدهدة حسب ما أعتقد. أنا نفسي أنام تحت تأثيرها أحيانا. وأحيانا كانت تأتي صبيّة، لها خصلات حمراء تتفرع إلى ضفيرتين. ولم أكن أعرف من هي. كانت تتمشى قليلا في الغرفة ثم تنصرف دون أن تقول لي شيئا. وذات يوم جاءني شرطي وقال لي بأنه لا بدّ من مراقبتي. غير أنه لم يفّسر لي سب ذلك الإجراء. أنني شخص مريب. هذا ما قاله لي دون أن يضيف شيئا. أنني شخص مريب وكفى. وتركته يتحدث. ولم يشأ أن يتوقف. وربّما كان طيّبا وقسّا أيضا. ذات يوم جاءني قسّ. وأعلمته أني أنتسب إلى فرع الكنيسة البروتستانتية. وسألني، أي قس ترغب في أن تراه. غير أن الإنسان يضيع في الكنيسة البروتستانتية، ولا يمكن أن يعثر على ضالته بسهولة. وربّما كان ذلك القس طيبّا هو أيضا. وقال لي أنه عليّ أن أعلم إذا ما أنا كنت بحاجة إلى خدمة. خدمة؟ وأعطاني اسمه وفسر لي كيف وأين يمكنني العثور عليه. آه. كان عليّ أن أسجّل ما قال!

وذات يوم تقدمت لي المرأة باقتراح. قالت لي أنها بحاجة ماسة إلى النقود، وأنه إذا ما كان بإمكاني أن أدفع لها مسبقا إيجار ستة أشهر كاملة، فإنها سوف تخفض من إيجاري مبلغا يعادل ربع ما سوف أدفعه خلال تلك المدّة. ليس عليّ أن أخطئ في حساباتي كثيرا. إن اقتراحها يخوّل لي أن أربح إيجار ستة أسابيع (؟)، غير أنه يكاد يستنفد رأس مالي الصغير. ولكن هل ممكن أن تكون هذه النتيجة الأخيرة سلبيّة؟ هل من المحتمل أن أظل هنا حتى آخر بنس، وإلى أن تقرر طردي «؟ أعطيتها النقود واستلمت إيصالا.

ذات صباح، وبعد هذا الاتفاق، أيقظني رجل كان يهزّني من كتفي. لم تكن الساعة

قد تجاوزت الحادية عشرة. وطلب منّي الرجل أن أنهض وأن أغادر البيت في الحال. إنه ملك من أملاكه. والتركية غادرت البارحة. ولكني رأيتها أمس عند المساء قلت لا بدّ أنك أخطأت، قال، ذلك أنها سلمتني المفاتيح أمس صباحا. ولكني سلمتها إيجار ستة أشهر مسبقا منذ وقت قصير، قلت. طالبها بأن تعيده لك. قال. ولكني أجهل اسمها، قلت، وأيضا عنوانها. تجهل اسمها؟ قال. ربّما أعتقد أني كذبت. أنا مريض، قلت، ولا أستطيع أن أغادر دون أيّ إشعار بذلك. أنت لست مريضا كما أنت تتصوّر، قال. وأقترح بأن يرسل في طلب تاكسي، أو سيّارة إسعاف إن أنا فضلت ذلك. وقال إنه بحاجة إلى الغرفة حالا لأن الخنزير الذي يملكه ربما يصاب بالبرد وهو هناك في العربة الواقفة أمام الباب، ولا يحرسه غير صبيّ لا يعرفه ومن المحتمل أنه يقوم الآن بمضايقته وإزعاجه. وسألته إن كان بإمكانه أن يمنحني مكانا آخر، أو أيّ ركن صغير يمكنني أن أتمدّد فيه حتى أبلى من هذه المشاعر الفجائية، واتخذ تراتيب جديدة. وقال أنه ليس بإمكانه أن يفعل لي أي شيء. وقلت أنه بإمكاني أن أنام هنا مع الخنزير، وسوف أعنى به. شهور طويلة من الصمت دمّرت في لحظة واحدة. هدوءًا، هدوءًا، قال. تشجع. هيّا. قف يكفي. ثم أنه ليس مطالبا بأن يهتم بوضعي. ولقد كان صبورا حقا. وعندما كنت أغط في النوم، انشغل بتفقد الطابق السفلي.

أحسست بوهن. وكان لا بدّ أن أكون كذلك. كان الضوء الساطع يدّوخني. وحملني باص إلى الريف. جلست في حقل، هكذا في الشمس. غير أنه خيّل لي أن ذلك حدث في وقت متأخر. تحت قبّعتي، وضعت أوراقا حتى أظلّل. وكان الليل باردا. وسرت طويلا في الحقول حتى عثرت على كومة من الزبل. ومن الغد سرت في الطريق باتجاه المدينة. جلست على حافة الطريق، تحت الشمس، وجففت ثيابي. إن هذا يروق لي كثيرا، قلت. وقلت ليس عليّ أن أفعل أيّ شيء، أي شيء قبل أن تجف. وعندما جفت نظفتها بفرشة أعتقد أني عثرت عليها في إحدى الإسطبلات. الإسطبلات كانت تسعفني دائما. وبعد ذلك ذهبت إلى بيت تسوّلت منه كأس حليب وقطعة خبز عليها قليل من الزبدة. وأعطوني كل شيء سوى الزبدة. هل بإمكاني أن أستريح في الإسطبل؟ قلت. لا، قالوا. كنت أتعفّن، لكن تلك العفونة كانت تروق لي. إني أفضّلها على عفونتي الأخرى التي تمنعني من أن أشم. إلاّ بنفخات متقطعة. وفي الأيام التي أعقبت ذلك، حاولت أن أسترد أموالي. ولست أدري كيف تمّ ذلك بالضبط. هل لأني لم

أتمكن من العثور على العنوان، أم لأن العنوان لا يوجد، أم لأن اليونانية لا توجد فيه. بحثت عن الإيصال في جيوبي، حتى أتمكن من قراءة الاسم. غير أني لم أعثر عليه. من المحتمل أنها أخذته منّي أثناء النوم. لست أدري كم من الوقت قضّيته وأنا أسير هكذا، مستريحا مرّة في هذا المكان. ومرّة أخرى في مكان آخر، في المدينة أو في الريف. لقد حدثت تغيّرات كثيرة في المدينة. والريف أيضا لم يعد كما هو وكما أنا أتذكر. أمّا النتيجة العامة فلم تتغيّر.

ذات يوم لمحت ابني وهو يسرع الخطى، وتحت إبطه محفظة. نزع قبعته وانحنى. عندئذ انتبهت إلى أنه أصلع مثل بيضة. كنت متأكدا من أنه هو نفسه. والتفت لكي أتابعه بنظراتي. كان يمشي بسرعة. وكانت طريقته في المشي شبيهة بمشية بطّة. وعلى اليمين واليسار كان يلقي بالتحيات بواسطة قبعته، وبإشارات أخرى حقيرة. ابن الفاجرة!

ذات يوم التقيت رجلا كنت أعرفه في عهد سابق. وكان يعيش في كهف على شاطئ البحر. وله حمار يأكل العشب النابت على طول الجرف، أو في تلك المسارب المقعّرة التي تنزل باتجاه البحر. وعندما تتقلّب أحوال الطقس، يأتي ذلك الحمار بمحض رغبته إلى الكهف، ويحتمي فيه طوال مدّة العاصفة. وقد أمضى الرجل وحماره ليالي عديدة وهما متعانقان بينما الريح تولول والبحر يزمجر فوق الصخور. وبفضل ذلك الحمار، كان بإمكانه أن يبيع لأهل المدينة ولأصحاب الحدائق والبساتين الرمل، والطحلب والمحارات. غير أنه لم يكن يستطيع أن يحمل كميات كثيرة من تلك الأشياء لأن الحمار كان عجوزا، وقميئا أيضا، ولأن المدينة كانت بعيدة. ومع ذلك كان يحصل من خلال عمله ذاك على قدر من المال يكفيه لشراء السجائر، وعلب الكبريت ورطل من الخبز من حين لآخر. ومرّة التقيته عند مدخل المدينة. وقد سعد المسكين كثيرا بلقائي. وارتجى منّي مرافقته إلى الكهف لقضاء الليلة عنده. ابق هنا الوقت الذي تشاء، قال. ما به، حمارك؟ قلت. لا تتنبه إليه، إنه لا يعرفك، قال. وذكرته بأني لست متعوّدا على أن أمكث مع إنسان ما دقيقتين أو ثلاثا، وأني أمقت البحر. وعندئذ بدا عليه الأسف الشديد. إذن أنت لن تأتي معي، قال. ومع ذلك، وبرغم دهشتي الكبيرة، امتطيت الحمار، وإلى الأمام، إلى ظل أشجار الكستناء، التي تنبثق من الرصيف. وتشبثت بالرقبة، يد أمام الأخرى. وراح صبية يصيحون فينا ويقذفوننا بالحجارة. غير أنهم لم يكونوا يرموننا بطريقة صائبة، ذلك أني أصبت مرّة واحدة في قبعتي. وأوقفنا شرطي، واتهمنا بتعكير الأمن العام. ولاحظ له صديقي أننا مثلما أرادت

الطبيعة أن نكون، وأن الصبية هم مثلنا أيضا. ومن غير الممكن في مثل هذه الأحوال ألاّ يتعكر الأمن العام من وقت لآخر. دعنا نواصل طريقنا وسوف يعود الأمن العام من جديد إلى المدينة. ولكي نختصر الطريق، سرنا في تلك المسارب الهادئة البيضاء بسبب الغبار، والمسيّجة بالزعرور وبالفوشية. والمزينة على الجانبين بالأعشاب البرية وبزهور الربيع. ثم نزل الليل. وحملني الحمار حتى مدخل الكهف، ذلك أنه ربّما لم يكن بإمكاني أن أتبع في العتمة، المسرب الذي ينزل باتجاه البحر. ثم صعد الحمار إلى مرعاه.

لا أدري كم من الوقت بقيت هناك. وكان الوضع جيّدا في الكهف. لا بدّ أن أقول ذلك. وكنت أحاول أن أقضي على الطبوع بالأعشاب البحرية. غير أن البعض منه ظل حيّا. وكنت أعالج قمة رأسي بكمادات من الطحلب. وهذا ما أفادني كثيرا، لكن لفترة قصيرة. كنت أظل ممدّدا داخل الكهف، وأحيانا كنت أتأمل الأفق. وفوقي كنت أرى امتدادا واسعا ومختلجا. لكن دون جزر ولا رعنات. وفي الليل، كان ثمّة ضوء ينير الكهف حسب أوقات منتظمة. وعندئذ أتمكن من العثور على قارورتي داخل جيبي. ولم تكن قد تكسرت ولم يكن بلورها حقيقيّا. أعتقد أن السيد «فير» أخذ منّي كل شيء. وكان الآخر يقضي أغلب الوقت خارج الكهف. وكان يعطيني سمكا. من السهّل بالنسبة لإنسان، إذا ما كان رجلا حقيقيّا أن يعيش في كهف، بعيدا عن الجميع، ودعاني أن أبقى عنده الوقت الذي أريد. وإذا أنا ما رغبت في أن أكون وحيدا، فإنه سوف يبذل أقصى جهده ليهيئ لي كهفا آخر. في مكان ليس ببعيد. وسوف يأتيني بالأكل كل يوم، ويزورني من حين إلى حين لكي يتأكد من أني في وضع جيّد، وأنه لا ينقصني شيء. كان طيّبا. وأنا لم أكن بحاجة إلى الطيبة. هل تعرف كهفا على ضفاف بحيرة؟ قلت. أنا لا أتحمل البحر، وتلاطم أمواجه، واهتزازاته، ومدّه وجزره، وكل اضطراباته عموما. أمّا الريح فهي تتوقف أحيانا. وكانت يداي وساقاي تبدءان حينئذ في التنميل، ولساعات طويلة يحرمني ذلك من النوم، من المحتمل أن تحدث لي مصيبة هنا، وماذا سيكون مصيري؟ قلت. سوف تغرق، قال. نعم، قلت، أو ربّما ألقي بنفسي من الجرف. وأنا الذي لا يمكنني أن أعيش في مكان آخر، كنت في كوخي هناك في الجبل جدّ شقي، قال. كوخك هناك في الجبل؟ قلت. وأعاد قصة كوخه هناك في الجبل، وقد كنت نسيتها. وهو يرويها أحسست كما لو انه يرويها لأول مرّة. وسألته إن كان ذلك الكوخ هناك في الجبل لا يزال موجودا. وأجاب بأنه لم يره منذ

أن فرّ منه، غير أنه يعتقد أنه لا يزال في نفس الموضع، ولا بدّ أنه قد تخرّب قليلا. غير أنه لما ألحّ عليّ بأن استلم المفتاح، رفضت، وقلت إني اتخذت ترتيبات أخرى. سوف تجدني هنا دائما، إذا ما كنت في حاجة إليّ، قال. آه الناس. ثم أعطاني سكينه. ما كان يسميه كوخه كان نوعا من البيت الخشبي الحقير. وكانوا قد نهبوا بابه ربّما بغرض إشعال نار، أو لهدف آخر. وكانت النافذة بلا زجاج. أمّا السقف فكان منهارا في أمكنة متعدّدة. وقد قسّم داخل الكوخ إلى أجزاء غير متساوية، بواسطة بقايا حاجز. وإذا ما كان هناك أثاث من قبل، فإنه لم يكن قد تبقى منه شيء لما وصلت. وكانوا قد اقترفوا أعمالا من أقذر ما يكون هناك على الجدران وعلى الأرض المغطاة بالقاذورات. قاذورات إنسان، وبقرة وكلب، وأيضا أكياس واقية وقيئ. وعلى جلّة، رسم قلب يخترقه نبل. ومع ذلك، لم يكن الموقع مختارا. ولاحظت آثار باقات زهور مهملة، قطفت بنهم، وحملت لساعات طويلة، وأخيرا ألقيت ثقيلة وذابلة. هذا هو البيت الذي استلمت مفتاحه من صاحب الكهف هناك على ساحل البحر.

وما حول ذلك، كان منظرا مألوفا، هو مزيج من العظمة والخراب.

ومع ذلك كان بيتا. وكنت أستريح على فراش من السرخس قطفته بنفسي بعد عناء شديد. ويوما ما لم أستطع أن انهض. وأنقذتني البقرة التي جاءت للاحتماء بالكوخ لمّا لسعها الضباب الجليدي. ومن الأكيد أنها لم تفعل ذلك للمرّة الأولى. ليس عليها أن تراني. حاولت أن أرضعها، لكني لم أوفق في ذلك جيّدا. كان ضرعها مغطى بالجلّة. نزعت قبعتي وبدأت احلبها مستنجدا بآخر قواي. واندلق الحليب على الأرض، غير أني قلت أن هذا ليس مهما. إنه مجاني. وجرتني على الأرض، ولم تكن تتوقف إلاّ حين تقرر أن تسدد لي ضربة بحافرها. ولم أكن أدري أن بقرنا خبيث بمثل تلك الدرجة. من الأكيد أنهم حلبوها قبل ذلك بوقت قصير. تشبثت بالضرع بيد، وبالأخرى مسكت بالقبعة حتى تظل في مكانها. غير أنها سرعان ما تغلبت عليّ، وجرّتني حتى العتبة ثم أسرعت بي باتجاه السرخس الضخم والراشح ماء، وهناك خارت قواي واستسلمت. وأنا أشرب الحليب، كنت ألوم نفسي على القيام بمثل ذلك الشيء. ولم يكن باستطاعتي أن أعوّل على البقرة بعدئذ، إذ من المحتمل أن تعلم بنات جنسها. لو كنت متحكما في نفسي بكل شيء جيّد، لكنت جعلت منها صديقة، ولكانت جاءتني كل يوم ومعها، ربّما بقرات أخريات، ولكنت تعلمت عندئذ كيف أصنع زبدة وجبنا. غير أني قلت، لا، كل شيء يمضي

إلى وضع أحسن.

ومرّة وأنا في الطريق، لم يكن عليّ سوى أن أتبع المنحدر. ثم جاءت عربات. غير أنها رفضتني الواحدة تلو الأخرى. لو كنت أملك ثيابا غير تلك الثياب، ووجها غير ذلك الوجه لكانت استجابت ربما لطلبي. أكيد أنني تغيّرت منذ أن طردت من القبو. ومن الأكيد أن الوجه خاصة بلغ أقصى مرحلة حرجة. وغابت عنه تماما تلك الابتسامة المتواضعة والساذجة، واختفى منّي ذلك التعبير البريء الدال على البؤس. وكنت أناديهما، غير أنهما لم يلبيّا ندائي و لو لمرّة واحدة. قناع من الجلد القديم والمشعر يرفض أن يقول من فضلك وشكرا ومعذرة. يا لها من مصيبة. بماذا سوف أزحف مستقبلا ؟ وممدّدا على حافة الطريق بدأت أتلوى وأتوجع كلما سمعت حركة عربة قادمة. وكنت أفعل ذلك لكي لا يتصوّر الحوذيون أني نائم أو أني أستريح. وحاولت أن أئنّ : النجدة ! غير أن الصوت الذي كان يخرج منّي كان عاديا وجدّ شبيه بصوتي أثناء المناقشات العادية. ولذا لم يعد بإمكاني أن أئنّ. آخر مرّة، كان عليّ أن أطلق خلالها أنينا، أطلقته بشكل جيّد، وذلك في غياب أي قلب يمكن أن ينفطر حزنا لحالي. ماذا سأكون ؟ قلت. عليّ أن أتعلم من جديد. تمددت في الطريق، في موضع كان فيه ضيقا، بحيث يستحيل على العربات أن تمرّ دون أن تمرّ فوق جسدي، ودون أن تلمسني على الأقل بعجلة، أو باثنتين إذا ما كانت بأربع عجلات. المهندس ذو اللحية الحمراء، أزيلت له المرارة، خطأ فادح، وبعد ثلاثة أيّام مات وهو في شرخ الشباب. ولكن جاء يوم، وبينما كنت أنتظر حولي، وجدت نفسي في ضواحي المدينة، ومن هناك وحتى المهن القديمة، لم تكن المسافة بعيدة، هناك وراء الأمل السخيف في الاستراحة أو في أمل أقل.

غطيت وجهي إذن بمنديل أسود وذهبت أطلب الصدقة في ركن مشمس. ذلك أنه بدا لي أن عيني لم تنطفئا تماما، ربّما بفضل النظارات السوداء التي وهبني إيّاها معلّمي. وكان قد وهبني أيضا «علم الأخلاق» لغولنيكس. والنظارات كانت جديرة برجل، بينما كنت أنا لا أزال طفلا في ذلك الوقت. وقد وجد ميتا في مرحاض، وثيابه في فوضى مخيفة. ويبدو أن سكتة قلبية صعقته هناك. آه يا له من هدوء. «كتب الأخلاق» يحمل اسمه على صفحة الوقاية. والنظارات كانت له. وما يجمع بين جزئي النظارات كان عبارة عن خيط من الصفر من نوع ذلك الذي يمكن أن تعلق به اللوحات والمرايا الكبيرة. وثمّة شريطان سوداوان كنت أديرهما حول أذني ثم أعيدهما إلى ما تحت

الذقن، وهناك أعقدهما. وقد ساءت أحوال البلور بسبب احتكاك بعضه ببعض، وأيضا بالأشياء الأخرى الموجودة داخل جيبي، أعتقد أن السيد «فير» أخذ منّي كل شيء. غير أني لم أعد في حاجة إلى تلك النظارات، ولم أعد أستعملها إلا لكي أخفف من حدّة ضوء الشمس. كان من الأفضل لو لم أتكلم. وسبّب لي المنديل الكثير من الألم. وانتهيت بأن اقتطعته من بطانة معطفي، لا لم يعد لي معطف، وإنما من سترتي. وكان عبارة عن خرقة رمادية أو بالأحرى شطرنجية. غير أني كنت راضيا عنها. وحتى الظهيرة، حافظت على وجهي مرفوعا باتجاه سماء منتصف النهار، ثم باتجاه شمس الغروب حتى الليل. وسبب لي الطاس كثيرا من الألم أيضا. ولم يكن باستطاعتي أن أستعمل قبعتي بسبب صلعتي. أمّا أن أمدّ يدي، فهذا مستحيل. حصلت إذن على علبة من الحديد الأبيض وعلقتها بزرّ معطفي، ولكن ماذا عندي، من سترتي، عند مستوى العانة. ولم تكن تنتصب مستقيمة، وإنما كانت تنحني باحترام باتجاه المار، وفي مثل هذه الأحوال ليس عليه إلاّ أن يسقط القطعة النقدية في داخلها. غير أن هذا كان يجبرها على الاقتراب مني إلى درجة أنها تكاد تلامسني. وانتهيت بأن حصلت على علبة أكبر حجما، وضعتها على الرصيف عند قدمي. غير أن الناس الذين يهبون الصدقات لا يحبون إلقاءها هكذا. ذلك أن هذه الحركة فيها شيء من الاحتمال لا يطيقه ذوو الأحاسيس المفرطة. هذا دون أن نضع في الحسبان أنه عليهم أن يكونوا رماة من الصنف الجيّد. هم يحبون أن يهبوا الصدقات، غير أنهم لا يرغبون في أن تتدحرج القطعة النقدية تحت أرجل المارّة، أو تحت عجلات سيّارة، أو أن أي أحد يمكنه أن يحصل عليها. وإذن هم لا يعطون شيئا. هناك بطبيعة الحال من ينحني. ولكن عموما، لا يحبّ الناس الذين يهبون الصدقات أن يجبروا على الانحناء. ما يحبّونه هو أن يرصدوا المعدمين من بعيد، وأن يجهزّوا القطعة النقدية، ثم يلقونها وهم يواصلون سيرهم تتبعهم «الله يعيدها لكم!» وقد أنهكها البعد. وأنا لم أكن أقول هذا ذلك لأني لست مؤمنا، ولأني قريب من الإيمان، ومع ذلك كنت بفمي أحدث بعض الضجيج. وانتهيت بأن حصلت على لويحة وشددتها بخيط إلى رقبتي وإلى خصري. وكان لها نتوء في المستوى المناسب، مستوى الجيب. وكانت حافتها منفصلة عنّي حتى يتمكن الناس من وضع قطعهم النقدية دونما خطر. وكان بإمكان المارّة أن يشاهدوا أحيانا زهورا، وتويجات، وسنابل، وذلك النوع من الأعشاب الذي نحتاجه حسب ما أعتقد لمداواة البواسير. وأشياء أخرى كثيرة كنت أعثر عليها. ولم أكن أبحث عن ذلك، ولكن كل الأشياء

الجميلة من النوع الذي ذكرت كنت أحتفظ بها للويحتي. وربّما هم يعتقدون أني أحب الطبيعة. وكنت أنظر باتجاه السماء أغلب الوقت، ولكن دون أن أحدق فيها. وهي غالبا ما تكون مزيجا من الأبيض، والأزرق والرمادي. وفي المساء تنضاف إلى ذلك ألوان أخرى. وكنت أشعر بها وهي تضغط برقة على وجهي، وكنت أعركه بها مؤرجحا إيّاه من ناحية إلى أخرى. غير أني أحيانا أسقط رأسي على صدري. وعندئذ ألمح اللويحة بعيدة، غائمة ومبرقشة. استندت إلى الجدار لكن دونما لا مبالاة، ونقلت وزني من ساق إلى أخرى، وعلقت يدي بقفا سترتي. ليس من المناسب في شيء أن يشحذ الإنسان ويداه في جيوبه لأن ذلك عادة ما يكدّر العمال، وخاصة في الشتاء، واستعمال القفاز هو أيضا ليس مناسبا. وكان هناك صبية، يتقدمون منّي وعلى وجوههم مشاعر وتعابير من يهب صدقة، غير أنهم سرعان ما يخطفون مني كل ما حصلت عليه في ذلك اليوم، وبه يشترون حلوى. وخفية كنت أفتح سترتي وثيابي الداخلية، وأحك جلدي. وكنت أحكه من الأعلى إلى الأسفل بأربعة أظافر. ولكي أسكّن الألم كنت عادة ما أجتذب الشعر. وكان هذا يعجل بمرور الوقت. الوقت يمرّ بسرعة حين أحك. والحك الحقيقي، حسب رأيي أعلى قيمة من جلد عميرة. يمكن للإنسان أن يجلد عميرة حتى سن الخمسين، وربّما حتى أكثر من ذلك، غير أن هذا يصبح مع مرور الأيام عادة بسيطة. ولكي أحك، لم تكن يداي كافيتين. كان القمل ينتشر في كل النواحي، وعلى كل الأجزاء، وفي الشعر حتى السرّة، وفي الإبط، وفي المؤخرة، بالإضافة إلى أقراص من القوباء والتصدّف بإمكانها أن تشتعل حالما أفكر فيها. وكنت أشعر بارتياح أكثر في المؤخرة إذ أني كنت أحشو السبّابة حتى السّنع إلى درجة أني إذا ما أفرغت ما في بطني بعدئذ، أتألم شديد الألم. غير أني لا أفعل ذلك على الإطلاق. ومن حين لآخر، كانت تمرّ طائرة، بطيئة إلى حدّ ما. أو هكذا كان يخيّل إليّ. ويحدث لي أحيانا، أواخر النهار، أن أعثر على أسفل سروالي مبلّلا. ربّما يكون ذلك بسبب الكلاب. أمّا أنا فلا أبول مطلقا. وإذا ما صادف وجاءتني الرغبة في التبّول، فإني أهدئها بإطلاق بعض القطرات في سروالي. وفي كل يوم أمكث في مكاني المعهود ولا أغادره إلاّ عند حلول الليل. ولم أكن آكل على الإطلاق. وبعد العمل أشتري زجاجة حليب أشربها مساء في المستودع. أو بالأحرى كنت أرسل صبيا، نفسه دائما، لكي يشتريها لي، ذلك أنهم كانوا يصمّون آذانهم، ويشيحون عني بوجوههم كلما رأوني. ولست أدري لماذا يفعلون ذلك. وكنت أهب الولد بنسا ثمنا لأتعابه. وذات يوم حضرت حادثا غريبا في العادة لا أرى

ولا أسمع أشياء كثيرة. ولم أكن أنتبه، وإنما كنت أفضل أن أظل منحشرا في عالمي، بعيدا عمّا حولي. وفي الحقيقة أعتقد أني لم أكن في أي مكان، غير أني في ذلك اليوم عدت. ومنذ وقت كان هناك ضجيج يسلخ سمعي. ولم أبحث عن السبب ذلك إذ أني كنت أقول في نفسي أنه سوف يتوقف. وبما أنه لم يتوقف فإني كنت مضطرا أن أبحث عن السبب. وكان سبب الضجيج رجلا وقف فوق سيّارة وراح يصرخ بشدّة حتى أن مقاطع من خطابه كانت تصل حتى إلي أنا. . وحدة. . أيها الأخوة. . . ماركس. . . رأس المال. . . بفتيك. . . حب. لم أكن أفهم شيئا. كانت السيّارة واقفة أمامي وكنت أرى الخطيب من الخلف. وفجأة التفت واتهمني أنا. أنظروا إلى هذه الخرقة البشرية، إلى هذه القذارة، زعق في الناس. إذا لم يمش على أربع فلأنه خائف من المحشر. عجوز، متعفن، مقمّل، إلى صندوق القمامة. هناك ألف مثله، أحقر منه، عشرة آلاف، عشرون ألف؟ صوت، ثلاثون ألف. وعاد الخطيب يقول، أنتم تمرون أمامه كل يوم، وعندما تربحون في السباق، تلقون إليه بآخر بنس عندكم. هل تفكرّون مليّا؟ الصوت، لا. حتما لا، قال الخطيب، إنه جزء من الديكور. بنسا، بنسين، – الصوت، ثلاثة بنسات. وعاد الخطيب يقول، إنه لا يرد إلى أذهانكم أبدا أنكم بجوائزكم الإجرامية تساهمون في الاستعباد، وفي التبليد، وفي الجريمة المنظمة. أنظروا معي إلى هذا المسلوخ، إلى هذا الشقي. أنتم تقولون أنه على هذه الحالة بسبب خطئه. أسألوه إن كان حقا على هذه الحالة بسبب خطئه. الصوت، هيا تحرك. وعندئذ انحنى عليّ وعنّفني. كنت قد حسنت من وضع لويحتي وأصلحتها جيّدا، حتى أصبحت عبارة عن قطعتين يجمع بينهما مفصلان. وهذا ما سمح لي بأن أطويها بعد الانتهاء من العمل، وأحملها تحت إبطي. أحب القيام بمثل هذه الأعمال من حين لآخر. نزعت إذن المنديل، ووضعت في جيبي قطع النقود التي حصلت عليها في ذلك اليوم، ثم طويت اللويحة ووضعتها تحت إبطي. تكلّم أيها الشقي، صرخ الخطيب. وانطلقت رغم أن الليل لم يكن قد نزل بعد. وبصفة عامة كانت تلك الناحية من المدينة هادئة وغنية وعامرة بالحياة لكن دون ازدحام مخيف. أكيد أنه من المتزمتين الدينيين. هذا هو التفسير الوحيد الذي عثرت عليه. وربما يكون قد فرّ من زنزانة المجانين. وكان له رأس لا بأس به، ومحمّرا قليلا.

لم أكن أعمل كل يوم. ولم يتبق لي شيء كثير ممّا كنت قد حصلت عليه. وتمكنت من أن أضع القليل منه جانبا، خصّيصا للأيام الأخيرة. وخلال الأيام التي لم أكن أعمل فيها كنت

أظل ممّددًا في المستودع هناك على ضفة النهر، والموجود داخل ضيعة خاصة، أو ربّما كانت كذلك. وكانت هذه الضيعة ينفتح باب مدخلها الرئيسي على شارع معتم وضيق وصامت، محاطة بجدار، إلاّ من ناحية النهر بطبيعة الحال. وفي الناحية المقابلة، أي على الضفة الأخرى كانت هناك أرصفة، ومنازل واطئة متشابكة، ومساحات فارغة، ومداخن وإشارات وأبراج. وكان هناك أيضا ملعب يمارس فيه جنود لعبة كرة القدم طوال السنة. وحدها النوافذ؟ لا. الضيعة كانت تبدو مهملة. والحاجز الحديدي مغلق. وعلى الممّرات نبتت الأعشاب وغطت كل شيء. وحدها نوافذ الطابق السفلي كانت لها مصارع. أمّا الأخرى فكانت تضاء أحيانا في الليل، وخافتة كانت. أو هكذا كان يبدو لي. مرّة هذه ومرّة تلك. وربّما يكون ذلك الضوء مجرّد لمعان لا غير. ويوم اخترت هذا المستودع، عثرت على زورق كان صالبه في الهواء. قلبته وسندته بأحجار وبقطع من الخشب، وقطعت أخشابه ومنها صنعت فراشا لي. ولم تكن الفئران تقدر على الوصول إلي، بسبب انحناء الهيكل مع أنها كانت ترغب في ذلك وتتوق إليه توقا شديدا. فكروا جيّدا، إنه اللحم الحيّ. ذلك أني كنت لا أزال حيّا على أيّة حال. لقد عشت وقتا طويلا بين الفئران، في أمكنة متعدّدة حتى أني أصبحت أتآلف مع كل شيء، وأستطيع أن أقول إني كنت أحسّ بالودّ تجاه الفئران. وبكل ثقة كانت تأتي إلي، ودونما أي امتعاض أو اشمئزاز. وأمامي كانت تغتسل وتطهر جلودها على طريقة القطط. أما الضفادع فهي في المساء، ساكنة لمدّة ساعات طويلة تلتهم الذباب. وهي تستقرّ دائما هناك حيث يمر المفتوح إلى المغلق. إنها تحب العتبات. ولكن الأمر يتعلق بفئران الماء، الهزيلة والمتوحشة بشكل خارق. وصنعت إذن مجموعة من الأخشاب المتناثرة هنا وهناك، غطاء. كم من الأخشاب عثرت عليها في حياتي. وفي كل مرّة أحتاج فيها إلى خشبة، أجدها بجانبي. وليس عليّ إلا أن أنحني. وأنا أحب أن أقوم ببعض الأعمال من حين لآخر. لا، ولكن ليس كثيرا، هكذا. . من وقت إلى وقت. وهو الآن يغطّي الزورق. أنا أتحدث هنا ومن جديد عن الغطاء. دفعته إلى الخلف قليلا، وولجت الزورق من الأمام، وزحفت حتى بلغت الجزء الخلفي، ثم رفعت رجلي ودفعت الغطاء إلى الأمام حتى غطاني كلية. واستعنت في عملية الدفع تلك بعارضة ثبّتها على ظهر الغطاء. لقد سبق وأن قلت لكم أني أحب القيام بمثل هذه الأعمال من حين لآخر. غير أنه كان من الأفضل الدخول إلى الزورق من الخلف، وبعدئذ أجذب الغطاء مستعينا بيدي الاثنتين إلى أن يغطيني كلية ثم أدفعه من جديد عندما أرغب في الخروج. ولمساعدة

يديّ على القيام بمهمتيهما، ثبّت مسمارين في المكان المناسب. أعمال النجارة هذه، إذا ما تجرأت وسميتها بهذا الاسم، والتي تنفذ بأدوات بسيطة للغاية، تروق لي إلى حدّ ما. أنا أعلم أن كل شيء سوف ينتهي، ولذا فإني ألهو، أليس كذلك، وألعب دورا كوميديا ماذا، لست أدري. كنت سعيدا داخل الزورق. ولا بدّ أن أقول ذلك. واتخذ الغطاء موقعه بشكل جيّد إلى درجة أني فتحت فيه ثقبا. ليس عليّ أن أغمض عيني. لا بدّ أن أدعهما مفتوحتين في العتمة. هذا هو رأيي. أنا لا أتحدث عن النوم. وإنما أنا أتحدث حسب اعتقادي عن حالة السهر. وفي ذلك الوقت كنت أنام قليلا. لم أكن أرغب في النوم. أو ربّما كانت رغبتي فيه شديدة. لست أدري. أو ربّما كنت أشعر بالخوف، لست أدري. وممدّدا على ظهري، لم أكن أرى شيئا، إلاّ، وبصورة غامضة، نهار المستودع الرمادي، هناك فوق رأسي وهو يتسلل من بين الفتحات الصغيرة. ألاّ نرى شيئا على الإطلاق، هذا ما لا يحتمل. وكنت أسمع أصوات زمّج الماء وهي منهمكة في القيام بمهامها، هناك قريبا عند منفذ المجاري. ووسط غليان مصفّر، إذا ما لم تخني الذاكرة، كانت الأوساخ تتحد بالنهر، وتدور العصافير فوق ذلك مطلقة أصوات الجوع والغضب. وكنت أسمع بقبقة الماء وهو يصطدم بالأرصفة، وبالضفة. كما كنت أسمع أيضا الصوت الآخر، المغاير تماما، صوت التموّج الحرّ. أنا نفسي حين أتنقل، كنت حسب تصوري موجة أكثر ممّا كنت زورقا. وكان ركود دمي هو الدّوامات إن هذا يبدو مستحيلا. المطر أيضا كنت أسمعه، فقد كانت تمطر من حين لآخر. أحيانا كانت قطرة من المطر تخترق سقف المستودع وتنفجر فوقي. وكل هذا كان بالأحرى يكوّن سائلا. وكانت الريح تنضم إلى المطر. ولكن ماذا أسمع؟ نواحا، أنينا، ولولات وتنهدات. ما كنت أرغب فيه حقا هو سماع ضربات مطرقة، بان، بان، بان هكذا وهي تضرب في الصحراء. ضرطت. وخرجت الضرطة جافة وبصعوبة، محدثة ضجيجا شبيها بضجيج مضخة، غير أنها ضاعت في المطلق الكبير. لم أكن أدري كم من الوقت بقيت هناك. ولا بدّ أن أقول أن وضعي كان مريحا داخل علبتي. وبدا لي أني حصلت على الاستقلال خلال السنوات الأخيرة. ليس عليهم أن يجيئوا، وليصبح قدومهم مستحيلا مرّة أخرى حتى لا يأتوا ويسألوني عن حالتي، وهل أنا بحاجة إلى شيء. إن هذا لم يعد يسبب لي أي ألم. أنا في حالة حسنة، نعم، وعلى أكمل وجه، والشعور بأني أسير إلى وضع أسوأ لم يعد يعتريني. أمّا بالنسبة لحاجياتي، فقد خفّضت حتى تتناسب تماما مع أبعادي. ومن زاوية النوعية، أصبحت جدّ منتقاة إلى درجة أن

أية نجدة أصبحت مقصية. وقديما كان الإحساس بأني ضعيف أو مخطئ خارج نفسي، موهبة إيلامي. ونحن نضطر أن نصبح في مثل هذه الأحوال متوحشين، حتى أننا أحيانا نتساءل إذا ما كنا حقا فوق الكرة الأرضية الطيبة. حتى الكلمات تتخلى عنك. إنها اللحظة التي ربّما تتوقف فيها المزهريات عن التخاطب. أنتم تعرفون المزهريات. ونحن نظل هناك دائما بين ضجتين. ومن الأكيد أنها نفس القطعة الموسيقية. غير أنها ليست كذلك كما يبدو لنا. ويحدث لي أن أرغب في دفع الغطاء والخروج من الزورق، غير أني لا أتمكن من ذلك لشدّة كسلي وضعفي، هناك في القاع حيث أنا. وكنت أحسّ أنها قريبة، الشوارع المجمّدة والمزدحمة، والوجوه المرعبة، والأصوات التي تقطع، وتخترق، وتمزق، وترضّ. وانتظرت أن تهبني الحاجة إلى إفراغ بطني، أو إلى التبوّل، شيئا من القوّة. لم أكن أرغب في توسيخ عشي! ومع ذلك يحدث لي هذا من حين لآخر. انزع سروالي بعد أن أثبّت قدمي، ثم أنحني قليلا ذات اليمين أو ذات الشمال لكي أساعد مؤخرتي على القيام بمهمتها. اقتطاع مملكة وسط القاذورات العالمية، ثم إلقاء ما في البطن فوق ذلك كلّه، هذا هو فعلي أنا، إنها أنا، قاذوراتي. هذا ممّا لا جدال فيه. ولكن.. يكفي، يكفي صورا، ها أنا أشاهد صورا، أنا الذي لا يشاهد صورا على الإطلاق، إلاّ أحيانا عندما أنام. وأعتقد إني لم أر صورا حسب التعبير الدقيق للكلمة. ربما عندما كنت صغيرا. مثلما تريد أسطورتي. كنت أعلم أنها صور ذلك أن الظّلمة كانت تلف الدنيا، وأني وحيد داخل زورقي. وماذا يمكن أن تكون غير ذلك. كنت إذن في زورقي، وكنت أنزلق فوق الماء، لم يكن لي مجداف، وحملني التيّار، زد على ذلك، لم أكن أرى مجاديف. ومن المحتمل أن تكون قد حملت إلى أماكن أخرى، كانت لي خشبة، ربّما قطعت من كرسي، أستعملها لما أصبح جدّ قريب من الضفة أو عندما أرى كدسا أو قاربا مسطحا يقترب مني. كانت هناك نجوم في السماء بأعداد لا بأس بها. ولم يكن باستطاعتي أن أعرف الوقت. ولم أكن أحسّ لا بالبرد ولا بالحر. وكل شيء كان هادئا. وبدأت الضفاف تتباعد شيئا فشيئا مجبرة على ذلك حتى لم أعد أراها. وثمّة أضواء قليلة وخافتة كانت تشير إلى المسافة بين الضفتين والتي راحت تزداد اتساعا كلما تقدمت. وكان الرجال ينامون، وأجسادهم تكتسب قوى جديدة لكي تواجه أعمال وأفراح اليوم القادم. ولم يعد الزورق ينزلق فوق الماء، بل أخذ يقفز، تصفعه أمواج البحر الذي بدأ. كل شيء كان يبدو هادئا غير أن الزبد كان ينبثق من جانبي الزورق. وأحاط في الهواء من كل النواحي. ولم يبق لي غير ملجأ

الأرض، وهو شيء قليل في مثل هذه الظروف. وشاهدت أربع منارات، وبينها كان هناك مركب منار. أنا أعرف جيّدا هذه المنارات. منذ صغري وأنا أعرفها، وبالتحديد عندما كان أبي يمسكني من يدي، ويأخذني في المساء إلى مرتفع يشرف على البحر. كنت أريده أن يضمني إليه بحركة حميمة وأبويّة، غير أنه كان منشغلا بأشياء أخرى. وكان يعلمني أسماء الجبال. ولكي أنتهي من مسألة الصور، أقول أني كنت أشاهد أيضا أضواء طوّافات. وبدا لي أنها كثيرة، حمراء وخضراء، وحتى صفراء ! وعند سفح الجبل الذي كان ينتصب وراء المدينة، كانت الحرائق تمّر من الذهبي إلى الأحمر، ومن الأحمر إلى الذهبي. وأنا أعرف ما هي تلك الحرائق. إنها الوزّال وهو يشتعل. أنا نفسي وضعت فيه أعواد كبريت عندما كنت صغيرا. وبعد ذلك، أي حين أعود إلى البيت، أراقب من نافذتي العالية، قبل النوم الحريق الذي أشعلته. في ذلك الليل إذن المليء ببريق على البحر، وفوق الأرض وفي السماء، كنت أبحر مستسلما تماما لرغائب التيّارات والأمواج. ولاحظت أن قبعتي مشدودة بخيط إلى زرّ من الأزرار. نهضت من مقعدي هناك في الناحية الخلفية من المركب، وعندئذ ارتفع رنين كبير. إنها السلسلة التي كانت مثبتة في مقدمة المركب والتي أحاطت إحدى أخشاب أسفل المركب، ذلك أني في تلك اللحظة أيضا وجدت نفسي جاثيا على ركبتي محاولا بواسطة سكين أن يكون الثقب أكثر اتساعا. كان الثقب صغيرا ولذا كان الماء يصعد بطيئا. وتطلب منّي نصف ساعة بكاملها. ومن جديد جلست في الناحية الخلفية من المركب ومددت رجلي، وأسندت ظهري جيّدا بكيس مليء بالأعشاب كان بمثابة الوسادة وابتلعت مهدئا. وجاء كل من البحر، والسماء، والجبل لكي يسحقوني داخل انقباض هائل للقلب، ثم ابتعدوا حتى الحدود القصوى للفضاء. فكرت بشيء من الوهن ولكن دونما ندم في الحكاية التي كدت أن أرويها، حكاية شبيهة بحياتي، حياتي التي لم أكن أملك فيها الشجاعة لكي أنهي، والقوّة لكي أواصل.

ترجمة: حسونة المصباحي

الوزّال: جنبة صفراء الزهر من فصيلة القرنيات الفراشية.

فهرست الحيوان

منصف الوهايبي

«الحيوان في الكون مثل الماء في الماء»
جورج باتاي

1. مثل حلزون أكسل تورسكاي

بخطى حلزون أتقدّم في أعوامي الخمسين
أتجمّع أو أتخلّق
منزلقا في نفق لا بدء له لا آخر،
(سمّاه أكسل تورسكاي هويّته).
جسدي بيدي
وطريقي فيه

منصف الوهايبي، شاعر من تونس/ القيروان

لا يعنيني أبدا إن كان لأحلامي دم هرطيق ونبي.

والآن هنا
في قوقعة لا يأتيها الماء ولا الرّيح،
عالقة في أعلى التّين الشّوكي،
أنظر تحتي وأقول:
حقّا لا ينقصني إلاّ الأرض!

القيروان، خريف2005

2. كيف لم نطر

وقفت بباب القيروان كأنّني قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

دار من دون شبابيك وأبواب
لم نعرف قطّ أكنّا ندخلها أم نخرج منها
كنّا نعرف أنّ الشّهوة أخت الشّمس،
وكنّا نتعلّم فيها كيف نحاكي الماء.

لا أذكر غير دوالي الأعناب
أروقة وسجوفا مرسلة في الأرض
سوى ظلّي يدخل في ظلّك أو يخرج
عنقودا عنبيّا في لون بنفسجة بيضاء.

كيف إذن

لم نر تلك الزّهرة الزّرقاء
تبزغ في رأس التّرنجان،
ولا الشّرقرق الذي كان يقلّد السّماء!؟

القيروان، صيف2005

3.إيكاروس

لا شيء هنا في ال piazza del popolo
يوقف هذا الأزرق منزلقا في أسوده المبلول
حيث حمامات بيض زرق تتسكّع أو تتزلّج غير مبالية
بالسّابلة العجلين
بخيوط دمى متحرّكة تهرع نحو مكاتبها
أو نحو السّوبر ماركيت
مثل علامات استفهام؟؟

في piazza del popolo
حيث عراقيّون إلى ألواح الطّين
يقفون فرادى
حيث تهيّأ لي أنّي ألمح وجها أعرفه، يشبه سركون بولص
مغروزا كالنّخلة في قبّعة خضراء
حطّ على مقربة منّي فرخ حمام
قال الآشوريّ القادم من كركوك - حين هممت به -:

دعه هذي ليست بحمائم ، هذي أبقار أروبّا الهنديّة ، لا أحد يزعجها؟
قلت : وأنت؟ أأنت إذن!؟ ماذا ترسم؟
ـ تعويذة كوتيمو
من خشب السّرو بنينا أبواب المعبد ،
زيّنّاها بشرائط من ذهب الفضّة ،
شيّدنا مرقد آشور من الطّابوق ،
وجئت هنا أنحت تمثالي في هيئة إيكاروس .
لكنّي (يضحك) في اللّيل أعود بأجنحتي المقصوفة ،
كي أحلم في عيني «كانيشي» وأنام .

روما ـ خريف 2004

4. نوارس نسيت أن تطير

من شرفة بيت قرب البحر ،
أراهنّ صباحا ينشرن شباكا في هيئة أجنحة ،
حيث الرّمل بصبغ القرمز ،
والأيدي تتلوّى أقواس دوائر ،
أيد تتلهّف للطّيران
وأجساد تستوفز ،
حيث الضّوء عموديّا يتساقط في دنتيلاّ الماء .

في السّرير
في الحفيف الذي يتخلّل ليل ملاءاته
عندما تتضاعف أجسادنا

في النّهيج الذي يتصاعد منك بطيئا . . دفيئا : «وصلت؟»
إذن في السّرير
نتذكّر أنّ النّساء
نوارس، من وحم نسيت أن تطير .

أفيرو، البرتغال صيف 2004

5. أنا وحماري

وقد طوّفت بالآفاق حتّى . . . امرؤ القيس

من نافذتي في تمبكتو
مرّ رجال ونساء بجلود رجال ونساء
مرّوا بجلود الماعز،
مرّوا بضجيج العجلات
مرّوا في ريح العربات .

وأنا لم أبرح
وكأن قيد حمار لي من مربط نجّار
لكن من يبصرني
ويرى بيتي القائم في مفترق الصّحراء
يتوهّم انّي أبدا كنت على سفر من أسفاري .

واليوم نظرت إلى وجهي في المرآة
وهنت منّي العينان
والشّيب علا رأسي .

قلت إلام أنا في هذا القبو المهجور،
أقلّب أوراقي،
وأنقّب في أسقاط المخطوطات
عن بيت لم تبق سوى قافية منه
شاهدة في أضرحة الكلمات!؟

قلت أزور إذن ترشيش
وأروّح عن نفسي بمباهجها
ترشيش الجنّة . . ترشيش الخضراء!

وخرجت أنا وحماري عند تباشير الفجر
وقطعنا أودية ومفازات
ثالثنا ظلّ معتوه يحملنا نحن الاثنين
يمشي بحوافر أربعة، ويدبّ برأسين.
ومررنا بقرى وبساتين
وما لاحت ترشيش
وظللنا نمشي حتّى ثقلت أجفاني
واستيقظت على ضوء يعشي عينيّ، وصوت يدعوني باسمي
أصغيت فلم أتميّز شيئا في فوضى الأصوات.
ونظرت . . أهذي ترشيش؟
لكن ما بال الأشجار هنا تهذي!؟
ونجومك لا تتوقّد في عتبات الماء!؟
ولماذا أخليت الدّور هنا لسوى أهليها من أفّاقين ومن غرباء!؟

كان حماري يتباطأ، ينصب أذنيه، ويشمّ غبار الأرض (ترى أخطأت طريقك أم؟)

ونظرت . . كأنّي أعرف هذا النّخل يلوّح لي بسعائفه!؟
هذا المسجد! ؟ هذا السّوق! ؟
هذي المرأة بائعة الأسورة الفضّية!؟
هذا البيت القائم في مفترق الصّحراء!؟
كم يشبه بيتي !؟
هذا المتسوّل في بابي!؟
كم يشبهني!؟
هل عدت إذن أدراجي
أم أنّ هنالك شيئا لي
يأبى أن يتسمّى!؟
وتدحرجت إلى بيتي
وأنا أتقلّب في ضحكي .

كان حمارا أعمى!

القيروان ، شتاء 2004

6. بعيني محي الدّين بن عربي . . بجناحي زمّجتين

إلى جينياه
قصر عربيّ في مرتولا ، من لبن فضّيّ ذهبيّ
منتصب حذو النّهر وحيدا ،
طفنا طول اليوم به ،
لا عسس في الأبراج ولا أحد من أهليه .
ماذا لو فتّحنا هذا الباب الأخضر سيّدتي
باب السّرو على مصراعيه

ودلفنا!؟
ماذا لو نحن سكنّا فيه!؟

لكن كيف به ؟
كيف ؟ وثمّة شيء ما ينقصه أو ينقصنا
شيء لا أدريه!؟

حين رجعنا في اليوم التّالي
(قضّيت اللّيل إلى جنبك أحلم بالقصر وما فيه)
ونظرت مليّا في ضوء الشّمس إليه
كان الرّكن الأيمن ينقصه حجر
والرّكن الأيسر أيضا ،
ورأيت القصر ـ ونحن الاثنين
لم نبرح موضعنا.
يستكمل ركنيه
وإذا نحن هنا في موقفنا
وهنالك في أعلى الرّكنين
منطبعان مكان الحجرين!

كان الوقت صباحا
ـ والباب على مصراعيه
مفتوح ـ
حين رأينا ظلّينا كجناحي زمّجتين
يستبقان الأفواج إليه .

مرتولا ، جنوب البرتغال صيف 2003

7. في أنياب القطّة

إلى غسّان

كيف لنا أن نتلاقى؟
وأنا أستيقظ حين تنام
وأنام إذا استيقظت ؟
ولكنّي اللّيلة في الأحلام
استيقظت على صوتك ملهوفا يدعوني،
فهرعت إلى الباب بكلّ حرارة روحي
لا شيء سوى قضبان سود في نافذة عمياء
وسرير أبيض خال،
وصرخت صراخك يوم لمحت حمامتك البيضاء
تتدلّى في أنياب القطّة!؟

كي أسترجع حلمي
وأراك
لا بدّ إذن من نوم ثان في نومي.

القيروان، صيف 2003

8. الأوابد تلك التي...

الطّيور الأوابد تلك التي تتلاعب بالظّلّ والرّيح،
أو تتسكّع عند سفوح الجبال
التي كان يرشقها بحجارة مقلاعه،
ويقول الغبار الذي يتبدّد أزرق.. أبيض.. في الرّيح

ريش ملائكة، سوف يهبطن ليلا إليّ،
يهدهدنني، ثمّ يحملنني في سريري
إلى بيتهنّ وراء الجبال
التي سرقت منه أولى أغانيه،
تلك التي كان يبذرها حبّة، حبّة،
فإذا أينعت لقطتهاالأوابد من يده حبّة، حبّة،
ثمّ طارت إلى بيتها في صدوع الجبال
كلّما صاح ردّي إليّ أغانيّ،
جاوبه ضحك ثمّ همهمة تتردّد في جنبات الجبال

الأوابد تلك التي. . .

القيروان، صيف2003

9. بالاسود والأبيض

إلى طاغور ذكرى زهرة الشّامبا

قلت لأمّي:
ماذا لو عدت إذن طفلا؟
لأعودنّ إلى حلم من أحلامي
أن أتحوّل قطّا في غمضة عين.
سأطوف بدارتنا بيتا بيتا
وأنطّ إلى سطح حيث أطلّ على السّاحات
وأرى النّاس أراهم حشدا من نمل أسود أبيض
يغدو ويروح

أو أتسلّق شبّاكا مفتوح
أترصّد دوريّا يستوفز في حاشية البئر ،
أباغته فأضمّ على القلب جناحيه
وألاعبه ، لكنّني أطلقه ، وأموء أموء له
حين أرى الرّعب المتوثّب في عينيه .
وسأسمع همسك« قد كان هنا منذ قليل! » ،
أو صوتك ملهوفا« يا ابني أين تخفّيت إذن؟ اين؟
لا تفجع قلبي ـ بالله ـ عليك! »

أبدا لن يخطر في بالك يا أمّي أنّي
هذا القطّ الجالس فوق السّجّاد إلى قدميك الحافيتين
أنّي هذا القطّ يدحرج في نزق ،
كرة الصّوف البيضاء إليك
أو يكسر فنجانا
أو يقلب جرّة فخّار . . . أو . . .
وأرى الدّهشة في عينيك السّوداوين :
»هذا قطّ لا أعرفه؟ كيف تسلّل للبيت!؟«
وسأضحك كالقطّ الجذلا ن
ـ وأنا أسمع صوتك ينهرني ـ
»هيّا اخرج يا قطّ الجيران
لا ينقصني إلاّ أنت!؟«

ثمّ أراك تهمّين إلى الباب ، فأقفز بين يديك
فأنا أخشى ـ والله ـ عليك

من نزقي،
فأعود كما كنت إذن طفلا، أتوسّد زنديك
وأقصّ عليك
بالأسود والأبيض يا أمّي
قصص الحيوانات.

القيروان، شتاء2002

10.استراتيجيّة الدّيك

لم يعد الدّيك كما كان
فقد ضمّ جناحيه وغضّ الصّوت وأخلد للنّوم.

قلت لماذا لا أتهجّى أوقات اللّيل إذن، فأقسّط أصوات الدّيك عليها؟

وتسلّلت إلى سطح البيت هزيعا.
كانت تمبكتو نائمة تحت سطوح منازلها.
وأخذت أصيح، وأنفش في ريح اللّيل يدين جناحين،
إلى أن جاوبني ديك في أعلى السّور،
فديك ثان . . .
ثمّ علا أفق بصياح ديوك،
كان التّمبكتيّون معي
من سطح في اللّيل إلى سطح يتنادون،
وقد مدّوا أعناق ديوك لنهار موعود.
وأنا أعلو بجناحين:
جناح بالمشرق معقود، وجناح بالمغرب معقود

وقوائم في الغيم.

القيروان، ربيع 2002

11. هو والحمار

إلى شاهر خضرة، ذكرى كتاب سرّي

كلّما سرنا معا والنّهر،
لم تظهر لنا في الماء إلاّ صورتي مخضلّة مرتبكه!
وحماري واقف ينقل عينيه من الماء إلينا
أترى يسأل عن صورته كيف اختفت في الماء أم يضحك منّي
ويداري بنهيقي ضحكه!؟

دمشق صيف 2002

12. هو والهدهد

الذي جاءني بالنّبأ
وأراني سبأ
وبساتين بلقيس مزهوّة في الرّبيع بخضرتها
صاحبي
عدته في الوداع الأخير
وهنت في أظافره السّود عينان لؤلؤتان
وخبا في جناحيه ضوء، فلم يرخ لي ذنبا،
لم يجرّ جناحين، قال: «ترى كيف صار الجسد؟
هو قبر يسير بصاحبه أو يطير!»

قلت: » والموت؟ «

قال: » سينتف ريشي ويلقي بلحمي إلى النّمل. «

قلت: « أتبصره؟ «

قال: » حاصل أسمائنا. «

قلت » تبصره؟ «

قال: » عود ثقاب

يترّجح في مفرق الرّيح حتّى الأبد. «

قلت » تبصره؟ «

قال: » لا «

قلت: « كيف؟ ألست الذي يبصر الماء في باطن الأرض، من شاهق!؟ «

قال: « لوكانت الأرض لي كالزّجاج، إذن كنت أبصرته

ناصبا فخّه في التّراب. «

أمس مات

صاحبي، وجناحاه منطويان

على عدم الكلمات.

القيروان، خريف 2002

13. قطّ أندلسي

- قطّ أندلسيّ ينظر من بلّور أسود، يتبعنا في غرناطة طول اليوم

نتسكّع في البيّازين

يتسكّع!

نرقى سلّمها الحجري

يرقاه!

نهبط

يهبط!

نعبر نهر« الدّارو»

يعبره!

نصعد نحو الحمراء

يصعد!

نستنبت في أربيسك أبي عبدالله جناحين

يستنبت!

نوشك أن نتحوّل عصفورين

يوشك!

من دلّ علينا هذا القطّ الأندلسي؟

ولماذا يتبعنا نحن الاثنين!؟

حين دخلنا غابتنا الأولى

في ليلتنا الأولى

وفرشت جناح الأعشاب

كنّا نقفز من غصن في اللّيل إلى غصن،

هذا الجلد الأزرق؟ جلدك أم جلدي!؟

هذا الصّوت؟ رجيع الهرّة أم إفراق النّحل!؟

هذي الفروة تحت السّرّة؟ فروة هرّ أم سنجاب!؟

كنّا في لغة الصّلصال الأولى

نخلع أضواء الجسدين

نهبط في الأرض عميقا

نوشك أن نتحوّل عصفورين

إذ فتح القطّ الأندلسيّ علينا الباب
وتقدّم يسحب ذيلا أزرق كاللّيل!

غرناطة، صيف2001

14.أكواريوم لمروان

ماذا ينقص هذا الأكواريوم؟
هذي الكرة الزّرقاء؟
الموج أم الرّيح ؟
ماذا ينقصه ؟
الأسماك به تغدو وتروح
لكن ليس بها نزق الأسماك وبهجتها
إذ تتقافز ضاحكة في الماء! ؟
لكأنّ الأسماك
تسبح ذاهلة فيه
لكأنّ الأسماك
يوغرها شيء لا أدريه!؟

ماذا ينقصها في هذا الأكواريوم؟
أوليس بجنّتها!؟
والجنّة مغلقة أبدا!؟
ماذا ينقصها؟ خوف أم قلق ؟
أو لا بدّ لهذي الأسماك إذن من صيّادين ومن سفن وشباك! ؟

حتّى يصبح هذا الأكواريوم

بحرا تغدو أسماكك ضاحكة فيه وتروح
لا بدّ إذن للجنّة من نار،
لا بدّ لها من أفق مفتوح.

القيروان ربيع 2001

15. استراتيجيّة الذّئب الكنعاني

لكأنّك تهبط من ليل الملكوت
تنزل غابتك الأولى، في ليلتك الأولى
الأشجار حواليك جذوع ذئاب
والأحجار نيوب ذئاب
ونجوم اللّيل عيون ذئاب!
وكأنّ الأرض تدور اللّيلة في مغزلها دورتها الأولى!
وكأنّ الماء العذب يؤاخي الماء الملح،
ويمتزجان معا تحت ضباب!
وكأنّ عناة اللّيلة تصعد ثانية درجات الموت السّبع،
إلى أعلى علّيين!
واللّيلة لا نأمة، لا صوت! سوى أضواء يابسة،
تترجّح في أغصان نائية ونجوم من طين!

وكأنّك تخرج من غابتك الأولى، في ليلتك الأولى!
الأفق حواليك عواء ذئاب
تتنادى من كلّ جهات الأرض عليك!
تهجّ اللّيلة ألواح الفخّار بأوغاريت! اقرأها جرسا.. جرسا..
ينبت لك فكّ الذّئب! اقرأها بعيون الموتى الآتين!

ينبت لك ناب الذّئب! استنفر في دمك اللّيلة كلّ دماء الكنعانيّين!
فسيكسو جلدك أنت العاري وبر الذّئب، وتجري فيك دماء الذّئب،
وتسعى اللّيلة ذئبا في إثر ذئاب!

القيروان، خريف2000

16. غزال

ثمّ خيط ضئيل من الشّمس، أزرق، ينسلّ عبر الشّجر
ويضيء الفريسة، نسر يدور بها، يغسل الأرض من ريحها، ويدور، جناحاه

منبسطان على الأرض، منطويان
فنك يتتبّع ماء الحلازين.. أبيض.. أصفر.. حيث الفريسة جرح صغير يفور،
وعينان واسعتان،
وحدها تحفظ السرّ شاحبة كالبراءة، ساهية كالحجر.

لوديف، جنوب فرنسا، صيف 2000

17. مجاز مرسل

جبل لم يلح وسط جبس الضّباب
غير رأس وعين
قلت لا بدّ أنّ العصافير وهي معلّقة في السّحاب
تتساءل عن ساقه كيف غارت؟ وأين!؟

حاجب العيون(القيروان)، شتاء2000

18. هو والكلب

إلى صاحب الحكاية نصّا على نصّ

أمس قبيل غروب الشّمس

خرجت وكلبي نتسكّع أو نتنزّه في الطّرقات .
أحكمت زمام الكلب إلى رسغ يدي
أعرف أنّ الكلب ابن الكلب له عادات غير العادات
قد يجأر أو ينعظ أو يفلت
وهو يرى كلبة جارتنا تتنزّه في هذي السّاعة بالذّات .

الحقّ أقول أنا أتلصّص من نافذتي
فإذا أبصرت بجارتنا تخرج والكلبة ، ناديت على كلبي
وخرجنا مثلهما نتنزّه أو نتسكّع في الطّرقات .

وعلى كلّ فأنا أحكمت زمام الكلب إلى رسغ يدي
وخرجنا نتمشّى في الشّارع محفوفين بأشجار النّخل على جنبيه .
كنت حزينا بعض الشّيء ،
وكلبي كان حزينا أيضا بعض الشّيء ،
فجارتنا لم تخرج هذا اليوم على عادتها
والكلبة لم تنبح في هذا الوقت على عادتها .

كنت أدير بقيّة أغنية ، والكلب يسير ورائي في مقوده
أتوقّف إذ يتوقّف ،
أمشي إذ يمشي ،
أتلفّت إذ يتلفّت ،
وهو ورائي ، يتتبّع أنفه ، يستقرئ رائحة الأرض ،
يحثحث ما يترقرق منها بيديه ورجليه
أو يقفز نحوي يلحسني أو يتشمّمني
فأرقّصه وأناغيه .
(هو يفهمني وأنا أفهمه
فلنا لغة واحدة بكماء
لغة من أجراس خافية وإشارات

لغة الماء الجاري في الماء
لغة نحن تعهّدناها جرسا . . جرسا . .
صوتا . . صوتا . . من سنوات .)

الحقّ أنا لم أفهم كلبي هذا اليوم ،
فقد أقعى يقرن أذنيه
يحكّ اليمنى باليسرى ويصرّهما !
أومأت إليه ، استمهلني
ناديت عليه ، فلم يأبه لي .
(قلت لعلّ به شيئا لا أدريه !؟
أم هو يصغي لهسيس النّسغ الصّاعد في صمت النّخلات ؟
أم أنّ الأشياء له تتسمّى
فيسمّيها في لغة أخرى لا تحويها أجراس أو كلمات ؟)

حتّى أعياني
فجذبت المقود ، لم يتحرّك ،
وجذبت . . تفرّس فيّ بعيني ذئب (هل أبصر كلبة جارتنا وتشمّم رائحة الأنثى؟)
وبدأنا نتجاذب منشدّين إلى الأرض معا
وأنا أتلوّى . . أتقوّس . . أوداجي ناتئة ، ولساني يتدلّى
وإذا بي أتهاوى
وأنا أنبح ، ملقى في الأرض ، عليه : « اتركني يابن الكلب . . اتركني ! ؟ »
والكلب ابن الكلب يجرجرني محطوم الوجه ، مدمّى في وعثاء الطّرقات .

القيروان ، شتاء2000

ثلاث قصائد

عبدالكريم كاصد

القبو

إلى ممدوح عدوان ذكرى القبو الذي سكناه معا في منتصف الستينات

-1-

تلك أبراجنا في الطريق
تُطلّ على البحر
ندخلُهُ ،

عبد الكريم كاصد، شاعر من العراق

ونوصد أبوابَهُ ،

ثمّ نُشرعُها

ونعودُ إليه . .

نعودُ إلى ذلك القبو

قبوكَ

تذكرهُ . . ؟

وهو يلمعُ كالبرج

في ساحلٍ

في دمشق البعيدة

في ساحةٍ

في دمشق البعيدةِ

. . . .

أين دمشق ؟

-2-

في الطريق إلى البحر

أو

في الطريق إلى القبو

كم ضعتُ !

كم ضاعَ !

- ممدوح أين تُرى نحن ؟

يسبقني في الظلام

وأسبقه . . .

مسرعَيْن إلى حانةٍ

في الطريق إلى البحر

أحملـهُ وهو يضحك
يحملني وهو يضحك
مبتهجَين
وقد نتشاجرُ
وحشَين
مفترسَيْن
وقد لا نرى في الطريق
إلى بحرنا القبو
أو
قبونا البحر . .
ذاكَ . .
سوى جثةٍ لغريقْ

-3-

فجأةً
نهجرُ القبو
نلمحهُ عالياً
نصعدُ الدرجاتِ إليه
ونلهثُ
- ممدوحُ أين تُرى نحن؟
محضُ سماءٍ
ونافذةٌ
وغسيلٌ يلوح بعيداً
ووجهُ ملاكٍ يُطلّ
ونحن الفقيران

أين المدينة؟

زرقاء

تلك السماء

وأزرق بحرُك في ذلك القبو

أين هو الآن بحرك؟

بل اين قبوك؟

أينْ؟

-4-

مرّةً

جاءت امرأةٌ في ثياب الحداد

إلى القبو

فاستيقظ البحرُ

وانسلّ

كاد يلامسُ أطرافها

فنهرتُهُ محترساً

واعتذرتُ

كانتْ امرأةً في الثلاثين

غارقة بالسواد

وكنتُ هناك

على ساحل البحر

كنتَ هناك

على ساحل البحر

كنّا وحيدين

نبحث عن أثرٍ في العراء

خاتمة :

ممدوح

حملتك هذي الليلة

– حين تركنا الحانةَ –

كالطفل

على كتفي

لكن من يحملني الآن

وقد عدتُ

إلى قبوك

مقروح القدمين ؟

ولائم الحداد

إلى جبار فرج الذي شيّعناه في كوبنهاكن يوم 2-2-2006

الدفن

تطلعُ الشمس

أو تغربُ الشمس

أو . . .

وسْط أزهارِ مَنْ شيّعوك

وأزهارِ منْ ودّعوك

وأشجارِ منْ قدموا من بعيدٍ إليك

وتبقى . .

أبداً

فوق قبرك تثلجُ بيضاء
تلك السماء
أ نقطعها
سائرين إلى القطب
نحمل نعشك أبيض . . ؟!
. . . .
. . . .
بعد قليلٍ
ستأتي ملائكةٌ
قد تضل الطريق

صوت أوّل
ثلاثون عاماً
وأنتَ تعدّ الخُطى . .
وتقول : " غداً "
و " غداً "
لن يجئ
وخلفك تلك البلادُ البعيدةُ
تلك البلاد
– ثلاثون عاماً –
" سأبلغُها
– قلتَ –
حتّى وإنْ . .
ضلّني النجمُ
حتّى وإنْ "

ثمّ ألفيتَ ظلّك مستوحشاً
يسأل النجم :
" أين الطريقُ ؟ "
طريقك ذاك
الطريقُ البعيد
البعيد
البعيد
الذي لم يكنْ

طائر الثلج

أنا طائر الثلج
من يدخلْ غابتي
فلنْ يخرجَ منها ابداً
لياليّ ذؤاباتٌ سوداء
ونهاراتي أعراس
لا أعرفُ من النار غير أحطابها
ومن الشجر غير أحزانهِ
السماءُ حجري
والهواءُ أنيني
ولأحبابي الغرباء
أعددتُ ولائمَ تحت الأرض
أنا طائر الثلج

أغنية طائر الثلج

يا للموتى
من أحياء !
يُمضون الوقتْ
بالصمتْ
فإذا جاء . .
الليل
وأغفى السهل
وأرهفتِ الآذانَ . .
الغابات
خلعوا الاكفانَ
وهاموا في الطرقات
يغنّون
العاقل منهم والمجنون
العاقل منهم والمجنون

جوقة النادبين

حتّام تُرى
نُبدل راياتٍ بالأكفان
وأكفاناً بالراياتْ ؟
أيدينا المقطوعةُ
تمتدّ هنا
تمتدّ هناك

إلى الصدقاتْ

منْ يبصرُنا ؟

ذهب الناعون

وجاء الناعون

وما زال الأمواتْ

ينتظرون

وينتظرون

صوت ثانٍ

البيوتُ محدّبةٌ

– قال –

واطئةٌ

تبلغ الركبتين

أ أدخلها ؟

كيف ؟

– ياللمدينة بعد ثلاثين عاماً ؟

أ أجتازُ أوحالها شبحاً

وأصافحُ أمواتَها

يلتقون بأحيائهم ؟

أينَ أبصرتُهم قبل ؟

... ...

... ...

– من أنتَ ؟

يسألني عابرٌ

يتطلّعُ فيّ بعينين ميّتتين

ويمضي

وأمضي
وأعبرها شبحاً يتجوّل
وسط مدافنَ واطئةٍ
وبيوت محدّبةٍ
ركدتْ في المياه

نهاية مقترحة لـ (ولائم الحداد)

في محطّةٍ مهجورةٍ
هبط اثنان
قال أحدهما :
- لا أرى مدينةً أبداً
قال الآخر :
- لا أرى بشراً أبداً
ثمّ جاءهما شبحٌ
ليقودهما إلى السماء

خريف موشكٌ على الرحيل

الخريف الموشك على الرحيل
يصبغ بالأصفر . .
أقدامَ الأشجار
**
ذلك المتقاعدالمزيّن بالنياشين
هو أنا
وقد علقتْ في صدري

أوراقُ خريفٍ صفراء

❋❋

لماذا ترى تتسع المقبرة

كلّما أقبل الخريف؟

❋❋

في خريف العمر

ما أقسى اليتم !

❋❋

ورقة واحدة

دمعةٌ واحدة تتعلق بالغصن . .

دمعةُ الخريف

❋❋

تحت مطر الخريف

ترتعش الأوراق . .

صفراء

مبلّلةً بالدمع

مطرٌ أم دمع ؟

مطرٌ أم دمع ؟

❋❋

الخريف

يطلّ من النافذة

ويرحل

أجنحةٌ في الهواء

تصطفق الآن

❋❋

مصطبة

غطتها الأوراق

لا تزال تنتظر

**

في البرد

لا أحد يمرّ

غير حماماتٍ تتنقّل كالأحجار

فجأة . . .

يدخل سنجابٌ

فتضطرب الساحة

***

الأشجار وحيدةٌ

تتطلع في الليل وتصغي . .

لمن تُرى . .

تصغي الأشجار ؟

***

شتاءٌ مفاجئ

أوراق تلطّخها حمرةٌ

إنها دمُ الخريف

***

خريفٌ يقاتل حتّى أخرِ ورقهْ

خاتمة :

الشتاء يُطلق قذائفَهُ :

القذيفة الأولى : أمطار

الثانية : رعد

الثالثة : بردٌ قارس

الرابعة : عواصف

الخامسةُ . . . .

وهو لا يكلّ أبداً

ياله من محاربٍ قديم

شعر
٣

الغريب في أيقونته

غسان زقطان

صبا وحجاز

عاشقان لهذا المكان الخفيّ
فقط عاشقان
وناي وحيد
وجنيتان من الماء
تستوقفان الكلام العفيّ
وتستأثران بروح المجاز
كأنا دخلنا إلى الناي
من غفلة
بين سهو الصبا
وشرود الحجاز!

غسان زقطان، شاعر من فلسطين/ رام الله

حفر على الخشب [1]

1

في منزل الصبّار
أُكمل ما بدأتُ

2

روايةً للموتِ والموتى
وفصلاً في شؤون الطير

3

بيتي رحلتي والريح بابي
والنوافذ ما رأيتُ

4

خسرتُ أموالي
وظلت فطنتي

5

أعمى بصير عند عشّ النسر
ينحت عزلتي لتحبني الأنواع

6

لا طفتُ الضباع

ولم أثق بسواي

7

لا أرضاً تركت لكي أعود

ولا طريقاً كي اصلْ

8

في منزل الصبار، حين صحوتُ

كان لديّ اسم كامل

ويدان من ذهب

«وفي حلّ من التذكار

كنتُ»

الغريب في أيقونته

الطبيعة التي تركتني دون أمل

وذهبت لتيبس في الحقول

بيوتي المتروكة في ذكريات الآخرين ومآثرهم

الفتيات على المرفأ
بنوايا سيئة ينتظرنني

حلم الذئب في بريته
ورغبة الضبع في وجاره

السرو الذي أحصيته
والطرق التي طويتها
تبتعد وتتشابه
فيما أتذكر وأنسى

أنا الذي بالغت، كثيراً، في كل شيء

اذهب وحيداً كما ولدتني أمي
لأجلس في أيقونتي

ممرات قديمة
ألاّ أصابعها، لم تنم
كانت هناك معلّقة في التذكّر
ترتق أحلامهم تحت ضوء خفيف

بينما
جرس واحد كان يطوي الطريق إلى بيتها
جرس صابر كان يصعد من جهة التل

حيث الخرابة والديرْ

جرس واحد كان يعرج خلف السياج
ومقبرة المسلمين
ويعبر في خلوة الجن والميتين الذين ينامون
عند الينابيع في طرق الطيرْ

جرس واحد للنساء الغريبات
والأمنيات القليلة والصيفْ

للثياب القديمة والكتب المدرسية
والصِبْيَة الميتين على سدّة السقفْ

جرس واحد يصعد التل خلف الزمان القديم
وخلف الشجيرات في السفح
حيث الكلاب القديمة مطوية في الحكاية
والدور ملمومة في الهواء المصبّرْ

جرس واحد كان يندهها باسمها وهو يصعدْ
ربما كي يرى الهاء معقودة فوق حرش الصنوبر!

اغنية الرماة في «شو»

1

فلاحون على طرف البّرية
ينتظرون وصول النهر
شماليون بأيد بيض ومراوح من قشّ ملكيّ
ينتظرون رماة منسّيين
وخيلاً منهكة تتعثر في السبخات

2

في المعبد البوذي
تتراكم الأغنية المريرة للملك «بونو»
ومسيره الجنود في «شو»
وفي الممرات التي ضبّبتها أدخنة البخور
يصرخ الرماة على البرية
ويصل لهاث خيول أنهكها السير

« . . . ها نحن هنا ، نجمع أولى براعم السرخس
ونقول متى سنعود إلى أوطاننا
نحن الذين هنا لأن الـ «كين نين»
هم أعداؤنا
وليس لنا أن نخلد إلى الراحة جراء هؤلاء المغول»

خالية من الآلهة تلك الأغنية وصافية
ممتلئة بالمباغتة

وشجن الجنود ومشاغل الملك ومآثر الرماة

الرماة الذين يتجولون إلى الأبد في البرّية
ممجدين كما يليق بكلمات الملك وثنائه

3

في الليل نسمع اصواتاً وحمحمة خيول
وثمة عربات لا نراها تترك آثار دواليبها
على الأرض الموحلة

نخبة الحرس الذين ذرعوا البرية
وتتبعوا الإشارات
قالوا ، ليس هناك سوى لهاث الخيل
وتنهّد رجال أقوياء

وليس سوى آثار الدواليب
وبراعم السرخس التي تمشي في الهواء
على مستوى كتف رجل بالغ

كأن مسيرة كاملة من الرماة يقودها ملك
تذرع على غير هدى ، هذه البرية !

شبّاك «ستيفاني»

يشرف الموت على البيت الذي في «عين مصباح»
كشرفة

المناديل على ريحانة البيت المعلّق.

التسابيح التي جاءت من الفجر مع الناس
ولم تصعد على الأدراج.

أفكار اليمامات على السور
وموسيقى النحاسيات في المخفر
والشرطي في العشرين من غزة
يشكو لصبي الفرن:
لم اطرق على شباك أمي منذ عامين!

المصلّون على مهل
وفي الأعلى، وراء التين،
شبّاك الفرنسية أزرق.

حفر على الخشب 2

غلبني أعدائي
باعوا حصائري الثمينة ومسابحي الملونة
لعابري الظلال
وتجار الخان

في الخان خدعني تاجر الحنطة
وشربت نبيذاً مغشوشاً على ضوء خافت
، كانت الساقية البدينة تنظف فخذيها وراء البراميل
الخشبية وزوجها الخبيث يدلني على الغرفة القذرة في الأعلى،

خانني أصدقائي في الظهيرة
ورأى أطفالي ضحكة الضبع على النافذة
حين اشتعل القش في العلّية

فتحوا باب الحظيرة في غيابي
وأطلقوا البغل والعجول والثور
وخلطوا الدقيق بالملح

هرّت الكلاب التي أطعمتها من طبقي
وتركت نباحها على القلع والشوك
وثياب الجار وابنتيه الذئبيتين

بلا فائدة
حرثت ثلاثين سنة
وأطعمت أصدقائي
وغفرت لجيراني سرقاتهم ووشاياتهم السوداء .

بلا فائدة
حملت الماء إلى بيوتهم

والعلف إلى عجولهم
والخمر إلى موائدهم

بلا فائدة
تركت سراجاً على المنحدر
وطبقاً مغطى بالحليب والسمن على العتبة .

الذي وجدته صدفة في المرآة

الذي وجدته ، صدفة ، في المرآة
في طرفها المعتم تحديداً

كان هناك ، وحيداً ، يفكر بك
ويتودّد إلى عزلتك

الذي ، لأنك بحاجة إلى رفقة ـ لا أكثر ـ
ناديته من عتمته
وأطعمته بيديك

كنت تناديه فيأتي
وتشير له فيثب على قدميه

وما إن تدير ظهرك حتى يحدجك بعيني ضبع
قبل أن يعود إلى زاويته في المرآة

الآن تتذكر ذلك كله
لأن ثمة وقتا طويل عليك تزجيته هنا
وأنت تحدق من المرآة
من طرفها المعتم، تحديداً،

فيما هو جالس في مقعدك
يطعمك بيديه
ويسقيك
ويناديك فتأتي!

صورة المنزل في «بيت جالا»

عليه أن يعود ليغلق تلك النافذة
، ليس واضحاً تماماً،
إذا كان عليه أن يفعل ذلك
الأشياء لم تعد واضحة
منذ أن فقدها
وبدا أن حفرة انفتحت في مكان ما منه!

أنهكه إغلاق الثغرات
وإسناد الأسيجة
ومسح الزجاج
وتنظيف الحواف
ومراقبة الغبار الذي ، منذ أن فقدها ،
بدا كما لو انه يستدرج ذكرياته إلى أفخاخ وخدائع!

مثل خديعة تبدو طفولته من هنا!

أنهكه ، تماماً ، تفقّد الأبواب
ومصاريع النوافذ
وأحوال النباتات
وتنظيف الغبار
الذي لم يتوقف عن التدفق
إلى الغرف والأسرة والشراشف والأواني
وإطارات الصور على الجدران!

منذ أن فقدها وهو يجلس في بيوت أصدقائه ، الذين يتناقصون ،
وينام في أسرتهم
بينما الغبار يأكل ذكرياته «هناك» .
. . . عليه أن يعود ليغلق تلك النافذة
النافذة العلوية التي غالباً ما ينساها في نهاية الدرج المؤدي إلى السطح!

منذ أن فقدها
وهو يمشي دون سبب
الغايات الصغيرة للنهار لم تعد واضحة أيضا .

كما لو انه هي
فكّر في ذلك الإحساس!
الذي يشبه أن تحمل طوال الرحلة حقيبة سواك وروايته
دون أن تنتبه
بينما روايتك تموت عند خط البداية

وتجف في أنحائها الإشارات والوجوه والمواعيد الملفوفة بعناية
بانتظار أن تحدث!

فكّر أيضا:
انه حمل رواية ميت
أو شخص لم يأت أصلا

خطأ ما حدث هناك عند خط البداية
خطأ صغير يراكم عتمته بصبر ميت ودأبه

كان عليه أن يعرف
عندما كان الموتى يفتحون أحلامه ويدخلون إليها
بتمهّل العارف وريبته
، موتى لم يلتق بهم من قبل، أو هكذا خيل إليه،
ولكنهم يواصلون الدخول بهيئاتهم المشوشة!

كان عليه أن يعرف
عندما سأل المرأة التي وجدها بالمصادفة، في الشرفة
تسقي زهور الخبيزة، عن اسمها . . .
كانت ترتدي قميصاً رجالياً، تذكر انه ابتاعه من تاجر جوال
في الصيف، وخفّاً منزلياً
وكان هناك ما يشي بقَدمٍ وجودها ونزاهته!

أو
عندما، استثناه الضابط، هكذا وهو ينكش أسنانه،

من دورية منتصف الليل ، تلك التي أبيدت دون رأفة على
بعد أمتار من الساتر الترابي!

أو الرائحة
الرائحة التي توقظه في الصباحات ، الشتائية تحديداً ،
الرائحة التي لها عينان آسيويتان تحيطان به مثل نبع وتواصلان بعث
فراشات ملونة إلى قلبه

أو
عندما رأى نفسه على الضفة الثانية للبحيرة ، كان يرتدي
ثوباً خفيفاً من الحرير الأزرق وثمة نساء يضحكن في الا جمة
كانت هناك ، أيضا ، امرأة لم يتبين وجهها تواصل تذكّره وتبعث اعترافاً
مشوشاً بذنوب يكاد يعرفها ، عثرات ومصافحة سريعة يد باردة على
كتفه العاري . . . صوت يتقدم من المنعطف أو الضوء في الشقة المجاورة التي مات ساكنها
الوحيد منذ أسابيع . . .

هنا كان الأمر يلتبس عليه تماماً ويبدأ العشب بالتطاول
حتى يغطي ضحك النساء على الأجمة ، وتتكاتف رائحة النعناع وجذور القصب لتفصل
المكان برمته عما حوله ويبدأ ذلك الإحساس
بإحاطته فيجد نفسه وحيداً في ذكرياتها ، المرأة ،
كما لو انه هي!

لست وحيداً في البرية

في جبل النجمة ، عند الحرش ، سيستوقفني الساحر
حيث ممر تعبر منه مراكب ذات قلوع سود

يجلس فيه الموتى قبل الفجر بأردية سوداء وأقنعة من قش
تعبر منه الطير
ويسبح فيه ضباب ابيض، بوابات تُفتحُ في الأجمات
وثمة من يتحدث في المنحدر
وتُسمع أجراس وحفيف من أجنحة تخفق

يشبه أن الغابة تعبر فوق الجبل وتترك اثلاماً في الليل

. . . وفلاّحون، وصيّادون وجند مذهولون،
مؤابيون، أشوريون وكرد ومماليك وعبريون بأدعية
من مصر ومصريون على عربات الذهب
شعوب من جزر بيضاء وفرس بعمامات سود
وثنيون فلاسفة يطوون القصب
وصوفيون سعاة خلف العلّة . . .
خفق الأجنحة يجر الغابة نحو حواف العتمة

في جبل النجمة، عند الحرش
كأن صلاة الغائب تفرش سجادات التقية
حيث يُرى الأخدود إلى أقصاه
وتعبر رائحة البحر المحروثة مثل حصاد الجنّ
محاذرة في الشقّ وتلمع أدعية الرهبان
فألمح أشباح المجذومين تنام على أشجار السرو الهرمة.

في جبل النجمة، عند الحرش
سأسمع صوتاً مألوفاً وقديماً

صوت أبي يلقي بالنرد الى جهتي

أو

مالك وهو يجر حصاناً أشقر في المرثّية

صوت حسين البرغوثي النائم تحت اللوز
كما أوصى في المتن

وصوتي:

لست وحيداً في البرية !

طردت اسمك من بالي

أمبرتو أكابال: صوت المايا

«حين ولدتُ
قطّروا دمعًا في عينيَّ
لِيكونَ بصري
بحجم آلام شعبي»
أمبرتو أكابال

بعد أربعة قرون أعقبت الغزو الإسبانيّ لغواتيمالا، فُرض الصمت خلالها على شعب الكيتشي مايا، وتعرّض تراثه للطمس والتشويه والتزوير، بعد أن دمِّرت مدُنُه، واستُعْبِد أبناؤه، وأجبروا على الدخول في دين الفاتحين، ينبعث صوت الشاعر الهنديّ الأحمر أمبرتو أكابال حاملاً ذاكرة الأسلاف الّذين علّموه «قراءة البرق ليعرف مواعيد المطر»، وصارخاً بآلام إخوته وأبناء شعبه المقهور، ليصبح حضوره، كما يقول الناقد ماريو مونتيفورتي توليدو «أعظم حدث أدبيّ شهدته الساحة الأدبيّة الغواتيماليّة في السنوات الأخيرة»، وليغدو أكابال المولود في مومسيتنانغو / غواتيمالا، سنة 1952، أحد أبرز الأصوات الشعريّة في بلاده والقارّة اللاتينيّة، ويتكرّس حضوره عالميًا، فيحتفي به النقّاد والدارسون في مختلف البلدان، و تترجم أعماله إلى اللغات الفرنسيّة، والإنجليزيّة، والإيطاليّة، والألمانيّة، والبرتغاليّة، ويحلّ ضيفًا على الجامعات الأمريكيّة

والأوروبيّة، ليحاضر عن تجربته الشعريّة، ويتوّج كلّ ذلك بفوزه بعدد من الجوائز المهمّة: جائزة (كانتو دي أمريكا)، عام 1999م، الّتي تمنحها منظّمة اليونسكو؛ جائزة (بليز سندرار الدوليّة في الشعر)، سويسرا، 1997م؛ جائزة (بازوليني)، إيطاليا، 2004م؛ وأرفع جائزة أدبيّة في غواتيمالا تحمل اسم الأديب ميغيل آنخيل أستورياس (الحائز على جائزة نوبل عام 1967م)، والتي رفضها قائلاً: «لا يشرّفني أن أتسلّم جائزة تحمل اسم شخص أهان الشعب الّذي أنتمي إليه»، في إشارة إلى كتاب أستورياس (القضيّة الاجتماعيّة للهنود الحمر)، الّذي وصف فيه حضارة المايا بأنّها حضارة منحطّة.

يكتب أكابال شعره، أو بالأحرى يفكّر به أوّلاً بلغته الأمّ الكيتشي مايا، وهي لغة شفاهيّة، ثمّ يترجمه بنفسه إلى الإسبانيّة سعيًا منه لتحقيق التواصل مع الآخر، ورفضًا لأيّ تأويل قد يربط شعره برؤية إثنيّة ضيّقة. وهو، في انفتاحه على العالم، يظلّ شديد الوفاء لإرث ثقافته الأمّ الّتي تعرّضت للتهميش طويلاً، بفعل ثنائيّة المهيمِن والمهيمَن عليه الّتي أفرزها التاريخ الكولونياليّ للبلاد.

تمثّل تجربة أكابال مثالاً ساطعًا للوضعيّة القلقة والإشكاليّة الّتي يعيشها كاتب تعرّضت لغته الأمّ للإقصاء من فضاء الأدب، فوجد نفسه مضطرًّا، كي يعبّر عن نفسه، إلى استخدام لغة المهيمِن، بكلّ ما يحمله ذلك من شعور عميق بالاغتراب، إذ تظلّ ثمّة مسافة لا يمكن تجسيرها ممتدّة بين الخبرة الشعوريّة أو الوعي بالذات والعالم لدى الشاعر، وبين الوسيط اللغويّ الّذي يفترض به نقلهما. هذا الاغتراب هو الّذي يجعل الشاعر يصرخ: «أنادي الكلمة وأريدها بلغتي الأمّ». أمام هذه الوضعيّة، يسعى أكابال في كتابته لامتلاك اللغة المهيمِنة أوّلاً – ثمّ يمارس عليها نوعًا من العنف لجعلها قادرةً على حمل تجربته الوجدانيّة والروحيّة والثقافيّة، وليفخّخ خطابها السائد عبر تضمينها قيمَ ثقافته الأصليّة المقموعة وتمثيلاتها. «وتتجلّى هذه الاستراتيجيّة في شعره عبر ممارساتٍ نصيّةٍ تؤشّر على المقاومة المستترة الّتي تبديها اللغة الأمّ، من قبيل: المجاورة بين عناصر شفاهيّة وأخرى تنتمي لثقافة المكتوب، كتكرار أصوات الطيور والحيوانات مثلاً، (بلغت هذه الممارسة حدَّها الأقصى في قصيدة بعنوان «الطيور» يكتفي فيها الشاعر بذكر أسماء الطيور بلغته الأمّ مكتوبةً بالحروف اللاتينيّة)؛ أو تضمين النصّ الإسبانيّ كلماتٍ من لغة الكيتشي مايا مترجمةً ومفسّرةً حينًا، ودون ترجمة أوتفسير حينًا آخر؛ أو تكثيف حضورالمعتقدات والأساطير

والتصوّرات الكونيّة الهندريّة ؛ أو الإصرار، فيما يخصّ الموضوعات الشعريّة، على كتابة «هندريّاتٍ»كان بعض النقّاد الرسميّين قد رفضوا أشعاره بسببها، مطالبين إيّاه بالتحوّل عنها، سعيًا منهم لزحزحة منظومة الكتابة السائدة واختراقها ؛ أو وضع الأسس الميتافيزيقيّة والآيديولوجيّة للثقافة المهيمِنة (الدين والتاريخ) موضع المساءلة، عبر خطابٍ يستفيد من المفارقة الساخرة والتمثيل الأليغوريّ. . . إلخ.

لكنّ المبهر، في تجربة أكابال، أنّ هذه الممارسات النصّية تحضر على نحوٍ بالغ العفويّة والصفاء، ودون أيّ ادّعاءاتٍ معرفيّة أومبالغاتٍ تقنيّة، فهي تستند في بعدها المقاوِم وطبيعتها الاحتجاجيّة، إلى رؤيةٍ للعالم تغذّيها ثقافة الكيتشي مايا بتقاليدها الشفاهيّة، ومعارفها الخاصّة (تقويم المايا، النظام العدديّ، المرجعيّات المكانيّة والزمانيّة، المعتقدات والأساطير، الأغاني والموسيقى)، فالحكايات، الّتي كانت ترويها الأمّ في صغره، هي التي جعلته يتعلّق ـ كما يقول ـ بفنّ القول، وهي الّتي غذّت خياله بالصور والاستعارات، كذلك تغذّى شعره بتراث جدّه توماس أكابال، الّذي كان يصرُّ على استخدام التقويم، ذي المئتين والستّين يومًا المعتمَد لدى المايا، في تحديد مواعيد البذار أو الزواج بين شبّان القرية وبناتها، والذي أورثه أيضًا عزف الماريمبا، وعلّمه كيف يقرأ لغة الطير، ووشوشات النهر، وكيف يقيس قوّة الريح. لكنّ خصوصيّة التصوّر الهنديّ للعالم تكمن في أنّه يتناقض جوهريًا مع تلك الرؤية الغربيّة الّتي سعت المركزيّة الأوروبيّة إلى فرضها وتكريسها باعتبارها كونيّة، ففي سياق مغايرٍ لنهج غربيّ تأسّس فلسفيًّا على الفصل بين الأنا والعالم، لم تنظر ثقافة المايا أبدًا للإنسان منفصلاً عن الطبيعة، ولم تعتبرها خصمًا أو آخَرَ يجب تطويعه والتحكّم به ثمّ استغلاله، بل رأت في الإنسان ابنًا للطبيعة، وجزءًا منها. لهذا يتردّد في قصائد أكابال صدى تلك الوحدة المتناغمة مع العالم، حيث يمنح الشاعر صوته للنهر والشلاّل، للطائر والنبع، للشجرة والنار. . . فيضفي عليها حضورًا معرفيًّا وانفعاليًّا عبر لغة نضرة، شفّافة، بعيدة كلّ البعد عن الحذلقة والتعقيد، تنجح على نحو باهر في منحنا الإحساس بتلاشي الحدود بين العالمين الداخليّ والخارجيّ في لحظات تنويرٍ شعريّ مدهش:

«النارُ جاثيةً
تطفئُ حزنَ الحطب
تُنشِدُه

غناءَها الحماسيّ.
الحطبُ متّقداً،
يستمعُ بشغَفٍ
حتّى ينسى
أنّه كانَ شجرًا».

إنّ قصيدة أكابال لا تستدعي منّا قراءةً عقليّةً متحفّزةً أو استنفارًا لخبراتنا التأويليّة، فهي تخلو من التفلسف الذهنيّ والغموض المفتعل. إنّها قصيدةٌ صافية، مفتوحة العينين على جمال العالم وأسراره، وعلى آمال الإنسان وآلامه؛ ومعرفةٌ أولى لا تكتفي بتأمّل مفردات الكون والوجود بل تتماهى معها مؤاخية بين الذات والعالم. هي دعوة للاستسلام لفتنة خاطفة تعبّر عن نفسها عبر صور وإيقاعات يتردّد صداها في أعماق اللاشعور، وتغوص بعيدًا في ذاكرة الحياة، والشاعر في تبنّيه للبساطة خيارًا واعيًا «أريد أن أكون بسيطًا كشجرة، بل كلَوْح من الخشب» (هو الّذي قرأ خير ما في التراث الإنسانيّ من نتاج شعري وتمثّله) يختار كتابة القصيدة القصيرة الّتي تُذكّر بقصيدة الهايكو، وبالقليل من الكلمات يلتقط ما لا يُرى وما لا يُسمع من الناس الذين كمِّمَت أفواههم، كما يلتقط كلّ تناغم وكلّ تواطؤٍ خفيّ بين الكائنات:

«كانت البومةُ تصيح
لم يستطعْ القمرُ النومَ.
سدّت الريحُ منقارَ الطائر
وابتلعَه الليل».

هذه البساطة هي أبعد ما تكون عن طفوليّة سحريّة قد يتسرّع القارئ المتعجّل بالقول بها، انطلاقًا من ذائقة شعريّة اعتادت درجة معيّنة من التجريد في الشعر وألِفت عددًا من الأساليب والتقليعات الحداثيّة وما بعد الحداثيّة، أو استنادًا إلى معايير تقع خارج السياق الثقافيّ واللغويّ والجماليّ الّذي ينتمي إليه الشاعر، متنكّرةً بذلك لقيمة شعريّة وإنسانيّة رفيعة، ولِحساسيّة إبداعيّة متجذّرة في تراثٍ يمتدُّ لأكثر من ألفي سنة.

إلى جانب الطبيعة، يحضر البشر في شعر أكابال. يحضر أبناء شعبه الستّة الملايين من الهنود الحمر، سواء أكانوا في قراهم الّتي تنتشر خلف هضاب غواتيمالا وفي أعالي جبالها الشاهقة، أوفي المدن الّتي هاجروا إليها طمعًا في لقمة العيش فلم يجدوا إلاّ الظلم والاستغلال. يقول أكابال: «من الطين ينبع شعري، من الحياة الريفيّة، من خطاب الهنود المقموع، من أنّات النساء عند الولادة أو حين يقُمن بطحن الذرة»، فكما يعير الشاعر صوته للأمّ / الطبيعة، يفعل الشيء ذاته مع أبنائها، فيعير صوته للفلاّح والحطّاب، للعتّال والخادمة، ولسائر المهمّشين من البشر. يفعل ذلك دون زعيق قد تمُليه ضرورات تقع خارج الحساسيّة الشعرية، فهو حين يتحدّث عن تلك الشرائح الاجتماعيّة، فإنمّا ينطلق من تجربته الذاتيّة الحميمة كهنديّ أحمر عمل في طفولته وشبابه حطّابًا وعتّالاً، وقاسى شتّى صنوف الاضطهاد. عن هذه التجربة يتحدّث الشاعر، في نص قدّم به لمجموعته «بعيون بعد البحر»، 1999م، ارتأينا أن ننقله هنا لما فيه من إضاءةٍ لعالم الشاعر وتجربته الفريدة.

الغياب المستَعاد

لم أعش طفولتي بسبب فقر والديّ، و جاءت الحرب الأهليّة في بلدي لتسرقني من شبابي ؛ أمّا ضروراتُ البقاء فقد أيقظت إحساسي المبكّر بالمسؤوليّة، وسحقت سنيَّ عمري الأولى.

القرن الحادي والعشرون ينتظر وراء المرآة، والمرايا تريك ما هو خلفك أيضًا. تعود بعض الذكريات إلى البال. هي ليست سيرةً، بل خواطر أستعيدها إذ أكتب هذه السطور.

مع بلوغي السادسة من عمري بدأت أساعد أبي في حمل الحطب والأخشاب. كان نصيبي عادةً ثلاثة أغصان أو أربعة، وشيئًا فشيئًا جعلني الحِمْل أدرك أيّ بؤس كنّا نعيش.

ذهبت إلى المدرسة لسنوات قليلة. كان أبي يقول إنّ عليّ أن أتعلَّم كتابة اسمي حتّى لا يسخر منّي، حين أكبر، أولئك الّذين يحتقروننا فقط لأنّنا أقرب إلى الطبيعة.

كنت قد بلغت الثامنة من العمر سنة 1960م، عندما رأيت عن قربٍ كتب المعلّم في المدرسة.

أثار انتباهي واحدٌ منها على وجه الخصوص بسبب لون غلافه الأماميّ: كان مائلاً إلى الصفرة ويحمل رسمًا لطفلين باللون الأسود، فيما كان الغلاف الخلفيّ بلون التراب. شرعت أتصفّح الكتاب الذي ضمّ الكثير من الصور. قرأت صفحاته الأولى فشدّتني، ودون تردّد سرقته.

كانت تلك خطوتي الأولى في الرحلة الطويلة مع حياة الموسيقار الألمانيّ يوهان سباستيان باخ، الّتي يرويها الكتاب. لقد عانيت كثيرًا من أجل إخفائه، فلو وقع في يد أبي لَنِلت نصيبي من العقاب. أمّا المعلّم فلم يكتشف أنّني السارق.

في سنّ الثانية عشرة تركت المدرسة، وفي العاشر من أكتوبر 1964م حزمت قميصين وبنطالين، وودّعت أمّي مغادرًا إلى العاصمة لأعمل هناك مع أحدهم بترتيب من أبي. كنت أبيع السكاكر والعلكة في الشارع رقم 18. بعد أيّام قليلة من وصولي اكتشفت متجرًا للكتب. كان اسمه السلسلة الذهبيّة. في نهاية اليوم كنت أقف أمام واجهة المحلّ متأمّلاً الكتب. استرعى أحدها انتباهي. كان غلافه يحمل رسمًا لوجهٍ مرعب، وجهٍ يتشظّى. تساءلت: تُرى، عمّ يتحدّث هذا الكتاب؟ تخيّلت أنّ الأمر لا بدّ متعلق بمجانين، بموتى، أو بساحرات. كان الكتاب غريبًا ومخيفًا لكنّه جذبني إليه. مرَّت ثلاثة شهور أو ربّما أربعة قبل أن تواتيني الشجاعة لأدخل وأسأل عن سعر الكتاب. «كويتزان وخمسون سنتًا» قال التاجر. بمشقّة بالغة وفّرت المبلغ واشتريت الكتاب. طيلة الأيّام التالية، همتُ في عالم أوسكار وايلد وصورة دوريان غراي. في الفترة ذاتها تعرّفت إلى مؤلّفات ديستويفسكي، واستيفان تسفايغ. لقد غذّت قراءة تلك الكتب، الّتي عدت إليها في مناسبات أخرى، لاشعوري، وربما كانت السبب في ذلك الحلم الّذي رأيتني فيه أؤلّف كتابًا. حين استيقظت قرّرت أن أنفّذ ما جاء في الحلم. كتبت أبياتًا من الشعر على قصاصات من الورق جمعتها إلى بعضها، وقمت بخياطتها بنفسي. حملتُ ما أسميتُه«كتابي«من مكان إلى آخر إلى أن ضاع فانتهت اللعبة. كان ذلك إبّان فترة انتشار الشائعات حول حدوث اضطرابات في البلاد. في قريتي كانوا يقولون«ثمّة صخَب»، إشارةً إلى بداية الحرب الأهليّة في غواتيمالا.

لم أمكث في المدينة طويلاً، فقد عدت إلى قريتي في العام 1965، حيث بدأت العمل مع والدي في صناعة المنسوجات من صوف الماعز وبيعها في المدينة. توفّي أبي بعد ذلك بسبع سنوات، فواصلت صناعة المنسوجات لأعيل أمّي وإخوتي الصغار.

بعد ذلك تكثّفت حملات التجنيد الإجباريّ، لكنّي لم أُجنَّد بسبب إصابة في إحدى ساقيّ، ومع أنّ حالتي كانت واضحة لا تحتاج دليلاً، إلاّ أنّه كثيرًا ما توجّب عليّ الذهاب إلى مقرّ القيادة، حيث كنت أضطرّ لإنزال سروالي وإثبات إصابتي في كلّ مرّة. لقد عشت ذلك الإذلال في أعماقي، وكان عليَّ أن أتجرَّع مرارة الإحساس بالعجز أمام جبروت القادة العسكريّين.

في كلّ مرّة كنت أغادر، كانت النظرة على وجه أمّي ليلة الرحيل أشبه بصلاة، كما لو كان ذلك الوداع الأخير. كانت تشيّعني في الصباحات الباكرة وهي تنير طريقي بمشعل من خشب الصنوبر الصمغي، وأنا أحمل صرّتي على ظهري. حين كنت أعبر الجسر المكوّن من جذعَي شجرة، كانت تقف على ضفّة الوادي حابسة أنفاسها، وما إن أجتَز الجسر حتّى تودّعني بكلمات أخيرة، فأمضي لركوب الحافلة. حين أتذكّر هذا كلّه تأخذني الرعشة. خطوةٌ متعثّرة واحدة كانت تكفي لتودي بي إلى قاع الوادي.

كانت الحرب، في تلك الفترة، قد امتدّت إلى معظم أرجاء البلاد، وكانت الرحلة من موميستينانغو إلى العاصمة سفرًا مرعبًا. كنّا جميعًا غرباء كما في حلم مزعج. لم يكن أحد يتحدّث في الحافلة أثناء الرحلة، ولم يكن المرء ليعرف من الّذي يجلس إلى جانبه، وحتّى لو عرف فإنّه سيلتزم الصمت. كان التزام الصمت يعني أن تمدّ في وجودك دقائق إضافيّة.

على طول الطريق، كنّا نرى مناظر مروِّعة. ذات مرّة، رأينا على حافة الطريق نحو عشرين جثّة عارية وقد ارتسمت عليها آثار طعنات الخناجر. في مرّة أخرى جاء كلب من الوادي حاملاً بين أسنانه ذراعًا بشريّة. انقضت ليالٍ كثيرة لم أستطع فيها النوم. أحيانًا، كنت أشعر بأمان أكبر حين يكون الجوّ غائمًا، فقد بتّ أخاف ظلّي، غير أنّ ذلك لم يكن أولّ معرفتي بالخوف. كنت أعرفه بالمعنى الثقافيّ، فأنا أنتمي لثقافة الخوف. ثمّة شيء يعرفه الجميع في تلك البلاد، لا يُرى لكنّه يعيش معنا، شيءٌ يقف له شعر الرأس، أو أنّه لفرط طاقته يجعل قلوبنا ترتعد. لكنّ هول الواقع، الذي نعيشه، جعل خوفنا يبدو باهتًا أمامه. كان يخطر للمرء أن يرحل بعيدًا، لكن إلى أين؟ كثيرون منّا رحلوا مشيًا على الأقدام، واستطاعوا عبور الحدود إلى البلد الجار، المكسيك. لكنّ آخرين لم يكونوا قادرين على ذلك، فاختاروا البقاء متخفِّين بين الناس، وهكذا عدت إلى العاصمة لأصبح عاملاً في المصانع. لم تكن المعاملة السيّئة، الّتي نتلقّاها هنالك، مختلفة كثيرًا

عن تلك الّتي يتعرّض لها الفلاّحون في الإقطاعيّات الكبرى والمزارع على شواطىء البلاد: الظلم والاستغلال.

في كلّ مكان، كنتَ تستشعر الرعب والحقد. واستمرّت الحرب. كان ذلك عام 1980.

في تلك الفترة، كان الكتاب صديقي: تعلّمت أنّ القراءة فعل خشوع، فأنت حين تنتهي من قراءة كتاب لا تعود الشخصَ الّذي كنتَه قبل القراءة. كانت الحياة صعبةً آنذاك، فتيبّس وجهي وتشقّق بملح الدمع.

بدأت أكتب قصائد شعرت من خلالها بحاجتي للعودة إلى الطفولة. في كلّ قصيدة كنت أستعيد طفولتي، أو بالأحرى أحاول أن أستعيدها، أحاول استعادة القرية الّتي كنت أجوبها لأنقل الرسائل أو الحاجيّات، أو لمجرّد متعة المشي فيها تحت أشعّة الشمس أو تحت المطر، كما أحاول استعادة سنِيِّ الشباب الّتي ذبلت وأبلاها العمل.

يسألونني أحيانًا: بمَ يشعر رجلٌ لم يكن طفلاً في يوم من الأيام؟ فأجيب: بالجوع. لهذا أحبّ الذكريات. هكذا هو الفقر، يجعلك تشعر بأنّك بالغ وأنت طفل، فلا تدرك الفرق إلاّ بعد حينٍ، حينَ تخور قواك قبل الأفول.

أكتب بضمير المفرد المتكلِّم، لأنّي لست في موقع من يتحدّث باسم الآخرين. لكنّني أتأثر كثيرًا حين يأتي أناس من شعبي إليّ قائلين إنهّم يشعرون بأنّ كتاباتي المتواضعة تمثّلهم. أنا على يقين من أنّ شعري لا يمثّل ثورةً في الأدب الغواتيماليّ أو العالميّ، لكنّني أدرك أيضًا أنّني لست نبتًا شيطانيًا يظهر ليلاً ليختفي مع الصباح. إنّني أكتب وأتحدّث دون ضغينةٍ أو مرارة، وكلّ ما أفعله، أفعله من قلبي.

قصائد مختارة

«العدالةُ لا تتحدّثُ لغةَ الهنودِ الحمر
العدالةُ لا تهبطُ حيث يسكنُ الفقراءُ
العدالةُ لا تنتعلُ الأحذيةَ الّتي ننتعلُها نحن
الهنودَ الحُمر
ولا تمشي حافيةَ القدميْنِ
على دروبِ هذه الأرض»
أمبرتو أكابال (وردة الأكفان الصفراء)

الدمعات

حينَ وُلدتُ
قطّروا دمعًا في عينيَّ
لِيكونَ بصري
بحجمِ آلام شعبي.

البعيد

في هذهِ البلادِ الصغيرةِ،
كلُّ شيءٍ بعيدٌ جدًّا
القوتُ،
الأبجديّةُ،
والثياب.....

صلاة

في الكنائسِ،
لا نَسمعُ
غيرَ صلاةِ الأشجارِ
وقد صارت مقاعد.

النار

النارُ جاثيةً
تطفئُ حزنَ الحطبِ،
تُنشِدُه
غناءَها الحماسيّ.
الحطبُ متَّقدًا،
يستمعُ بشغفٍ
حتّى ينسى
أنّه كان شجرًا.

المطر

أمسِ التقيتُ غيمةً،
كانت تبكي.
قالت إنَّها جاءت بالماءِ إلى المدينةِ،
لكنَّها تاهت.
فتَّشَتْ عن جبالٍ وأوديةٍ لِترويَها،
لكنّ المدينةَ كانت قد ابتلعتْ كلّ شيء.
حافيةَ القدمَين، وحيدةً وحزينةً عادت.
سكبَتْ مطرَها فوقَ الريفِ،

فاحتفت بها ببّغاواتٌ وشحاريرُ،
وشَرَعت الضفادعُ بالغناء.

الأوراق الميّتة

الأوراقُ الميِّتةُ
رسائلُ حبٍّ توَدُّ الأشجارُ نسيانَها
لكن آه!
ثّمةَ أوراقٌ جديدةٌ تنمو
كلَّ مرّةٍ أكثرَ خضرةً.
آهِ يا عشقَ الغابةِ
المتوحّشةِ،
العصيِّةِ على النسيان!

ذكرى

أحيانًا، أسير القهقرى؛
تلك طريقتي في التذكّر.
لو كنتُ أمشي قُدُماً فقط،
لما استطعتُ قولَ شيءٍ لكِ
سوى
معنى النسيان.

النهر

جاثيةً على حصيرةٍ،
منحنيةً على الحجرِ،
أميّ تغسلُ

تغسلُ

تغسل .

أختي الصُغرى ، ملتفّةً بأوراقِ الصفصافِ ،

ترقدُ في سلَّةِ القَصَب ،

وأنا جالسٌ على كومةِ قشٍّ ،

أتأملُّ

كيفَ يمضي الماءُ ،

ويظلُّ النهر !

الجواب

«أن تحفِرَ الأرضَ

بيديك ،

أن تتضمَّخَ بعطرِها ،

أن ترفعَ وجهَك إلى السماءِ ،

وتتنسَّمَ الهواءَ . .

ذاك هو السلامُ»

أجابت الجدّة .

اللوح

أودُّ أن أكونَ بسيطًا

كشجرةٍ ،

بل

كَلَوحٍ من الخشب !

جذور

لا أعرفُ أيَّ زهرةٍ غريبةٍ هو قلبي،
جذورُها ممتدّةٌ من المساءِ إلى الصباح.
عندَ كلِّ وداع
يكونُ عليّ اقتلاعُها
ويالَه من ألَم!

اليراعات

اليراعاتُ نجومٌ خرّت من السماء.
النجومُ يراعاتٌ لا تَقوى على السقوطِ،
فتشعلُ أنوارَها وتطفئُها
كي تدومَ الليلَ كلَّه.

اسمُكِ

اسمُكِ
كان ينتظرُني
في الركنِ جالسًا
على
حجَر...

تحليق

طائرٌ أنا،
أحلِّقُ فيَّ.

بعيدًا

ما هوَ أمامي
لا أحتاجُ إلى رؤيتِه،
لأنّه قريب.
يقولونَ
إنّ لي عينين من حلُم
إنّ لي عينين من حزنٍ
وإنّ....
لست أدري!
عيناي هنا،
لكنّ نظرتي
ترحلُ بعيدًا.

وأنا أمشي

سرتُ الليلَ كلَّه
باحثًا عن ظلّي.
كان قد توحَّدَ بالعتمة.
آوتيووو...
إنّه قيّوط*
سرتُ.
توو توو تووكووور
إنّها البومةُ.
واصلتُ السيرَ.
سوس، سوس، سوس
إنّه وطواطٌ يقرضُ أذنَ خنوص**
مع طلوعِ النهارِ
كان ظلّيَ هائلاً
يغطّي الطريقَ كلَّه.

* ذئب صغير الحجم يعيش في القارة الامريكيّة.
**حيوان لاحم من الفصيلة السنّورية.

شجرة

يا شاعرةُ !
يا كتابًا أخضرَ .
كم من الشعرِ بين أوراقِك !
كلُّ مَن حطَّ على أغصانِكِ
صارَ من المغنِّين .

الأيّام

الأيّامُ كلُّها
نكادُ لا نشعرُ بها ،
لكنْ ثمّةَ أيّامٌ تأتي
ولا تُنسى .
هذه
نسمعُ خطاها قادمةً
مع أنفاسِ الريح .

ساعة النجوم

لم يحدُثْ أن تأخّرت الشمسُ ولا القمرُ
عن موعدِهما .
لقد وصلتُ إلى قلبِكِ
ساعةَ النجوم .
لاأمسِ ولا غدًا .
ببساطةٍ :
اليومَ .

أمي!

كم شاخت يدا أمّي !

إنّهما أقدمُ منها !

حين استيقظت

ذاتَ يوم

رآني الخالقُ وحيدًا

وحيدًا تمامًا.

فأغرقَني في السُباتِ

وجعلني أحلمُ تحتَ أوراقِ الذرةِ.

ثمّ انتزعَ ضلعًا من ضلوعي. . .

حين استيقظتُ،

كانت أمامي

ــ جميلةً، عاريةً،

من صَلصالٍ وذرة،

ولها عطرُ الغابةِ ــ

كانت أمامي:

قصيدتي.

الشجرة العارية

هُرعتُ لأخبرَ أمّي

أنّ شجرةَ الدرّاقِ تبكي.

ضحكت أمّي

- إنّها تبدّلُ ثوبَها فقط.

شجرةُ الدرّاقِ
كانت تنزفُ أوراقَها الجافّة .

اضْحَك

فلتضحكْ قليلاً !
لِمَ تظلُّ . . . تحدّقُ فقط
كما لو كنتَ أصمَّ ؟
لأنتَ أشبَهُ بصخرةٍ
نبتت لها عينان .

المرآة

هذا الصباح
استيقظت الشمس خضراء كالزمرد .
سرَّحتْ الأشجارُ وحقولُ الذرة شعورها .
والفتياتُ الصغيرات
كالعادة-
اتَّخذن من البركة مرآة .

ذكريات

الحزن الذي أحسُّه الآن
يشبه الحزن الذي
أحسَسْتُه في صغري :
شرب أبي حتى الثمالة
فنمنا على الرصيف .

هو كان معي
وأنا كنت وحيداً تماما .

العنّاب

كلَّما رأيتَ زهرةَ العناب
أو أكلتَ من ثمرهِ
تذكَّرْ دموعَ فتاةٍ
كانت تدعى عنَّابة .
فتاةٍ، لئلا تسلم نفسها
عنوةً لغريبٍ
لجأت إلى جذع شجرةٍ
عاشت فيه العمر كلَّه .
مذَّاك،
وشجرة العنَّاب تبكي كلَّ عامٍ أزهارا وردية .
لقد اختارت هذا اللون
لأنَّ دموعها دموعُ عذراء
وقبلاتها :
ثمارٌ من دم .

الكلب

يتشمَّم هنا وهناك
يقعي، يحكّ ذيله
يرى كلبة
فيلعق أنفه ثمَّ يمضي خلفها
ويضيع .

يدخل أحد البيوت
يدلقون عليه الماء
فيمضي راكضاً
هو مُلك الجميع وملك لا أحد.
يرفع رجله
يبول على جذع شجرة،
على حجرٍ
أو على عُرض الطريق.
ينبح لأنّه يريد ذلك
ويواصل التجوال
بذيل مستقيم

الشلاّل

يغنِّي الشلال
بصوت الغابة
من القمَّة
إلى القاع
ثم يمضي
بخطى وئيدة
عبر الأراضي القاحلة
إلى أن ينفجر بالبكاء.

من أجل هذا

ليس فقط من أجل النجوم،
ليس فقط من أجل القمر

أحبُّ الليل .
تنعق البومة
تطير الخفافيش
وتُشِعُّ الديدان اللامعة . . .
في العتمة
يتوقف الزمن .
بل ويتملَّكني الإحساس بأني أسير بالمقلوب!
من أجل هذا . . .

شعر أبيض

القمر
مصباح الليل ،
النّار البيضاء
الضوء المشع بالبياض .
كانت جدّتي تقول للنسوة الحوامل :
«لا تخرجن بالمشاعل المتّقدة
في الليالي المقمرة
لأن شعوركن–
سَتَبْيَضُّ قبل الأوان» .

القمر

القمر ،
حزيناً بسبب وحدته
رغم حياته بين النجوم
متأرجحاً في السماء ،

يتحرَّق شوقاً
للعيش على الأرض.
ولذا
ينام في كلِّ بِركة.

لقاء

التقينا على الطريق.
لو أنَّ أجدادنا لم يسلكوا الطريق ذاته
ربما ما كنا التقينا.
لست أدري أي الأمرين كان خيرا.
عفَتْ الريحُ آثارَ خطواتِكِ
لكن مذَّاك
ظلَّ صداها يتبعني.

شهوة

كم تمنيت غداً بعيداً
يكون فيه الأمسُ مستحيلا
لا أحرق فيه الذكريات
كما تحرقُ النارُ أعوادَ الذرة،
ولا أكابدُ ألَمَ الوقتٍ اذْ يمضي
ويغدو النسيان فيه، كلَّ مرةٍ، أصعب.

تنهيدة

منذ توقَّفنا عن السير على هذا
الدرب الصغير...

- هل تذكرينَ تقافُزَ الدوري؟
لقد ضاق الدرب،
ضاق
ضاق
حتى صار يكفي فقط
لمرور تنهيدة

طردت اسمكِ من بالي

طردتُ اسمَكِ من بالي،
وتركتُه في الدغل.
لمَمَهُ الهواءُ وحملَه إلى قاعِ الوادي.
وأنا بدأتُ أنسى.
لكنّه ارتطمَ فجأةً بالصخرِ
وارتدَّ نحوي:
أخذَ المطرُ يغنّي
وعادَ اسمُكِ إليّ باكيًا.

الحزين

أفضّلُ أن يكونَ حزني طبيعيًّا.
إذ لا يفصلُني عن الموتِ سوى الصمت.
آهِ، يا لهؤلاءِ الفرِحين!
كي يصِلوا إلى الموتِ
لا بدَّ أن يعرفوا الحزن.

هناك

من حيثُ أتيتُ،
هو المكانُ الوحيدُ
الّذي يمكنُ للمرءِ فيه
أن يُمسِكَ بالليلِ
كمَن يُمسِكُ بشُرفةٍ
كي لا يَسقُطَ في العتمة.

بعد اليوم

منذُ اليوم تبدأُ المسافةُ،
غدًا ستكونُ هنالكَ دموعٌ،
وآهاتٌ واسمٌ،
ومن ثَمّ
آهاتٌ واسمٌ،
ولاحقًا
سيكونُ اسمٌ فقط.

حجارة

ليست الحجارةُ صمّاءَ.
إنّها تلتزمُ الصمتَ فقط.

نشيدٌ ملوّن

تَهَبُ أوراقُ الأشجارِ الصوتَ لونًا،
لذا فإنّ نشيدَ العصافيرِ
أخضرُ.

الظلّ

ظلٌّ :
ليلٌ صغيرٌ على قدمَيْ شجرةٍ .

الألوان

الألوانُ في منسوجاتِنا
لا تشحُبُ .
إنَّها تشيخُ فقط .

واحدٌ منهم

ليس للفقراءِ أصدقاءُ ،
بل رفقاءُ دربٍ فقط .
أصلَحتُ حذائي القديمَ
وسِرتُ لا أملكُ في جيبي سِنتًا
إنّني أعرفُ الجوعَ
وأعرفُ العشبَ الذي يصيرُ عسلاً
في الأفواهِ الّتي جفَّ ريقُها .
أنا من أولئكَ الّذين
كلّما مشَوا
ابتعدت أحلامُهم أكثرَ .
مع ذلك ،
أنا من أولئك الّذين
لا يدفنون الأمل .

الآثار

حيثُ يضَعُ المرءُ قدَمهُ
يبقى الأثرُ،
وتحفظُ الأرضُ هذه الذكرى.
يرحلُ الجسدُ
وتبقى الذكرى.
يودّعُ المرءُ الحياةَ
ولا يموتُ.
الحياةُ ذاكرةُ الموتِ
والموتُ ذاكرةُ الحياة.

وقت

فليمرَّ الوقتُ بي،
فأنا لا أريدُ المرورَ به.

المُبَشِّر

الريحُ تحملُ
عبرَ أضرحةِ الهنودِ الحمرِ
صوتَ الكاهنِ الكيتشيّ:
«إخوتي، سوف نقرأُ
في مسدّسِ القدّيسِ بابلو
من أجلِ السكارى...»

الأسئلة

طويلةٌ هي الطرقُ
حين يمضي المرءُ فيها مثقلاً بالأسئلةِ
و حدَها الحياةُ
تجيبُ على أصعَبِها .

تلّة الموتى

تأتي الريحُ مرّةً أخرى
كانت قد جاءت مرّاتٍ كثيرةً،
وكم مرّةً ستأتي بعدُ
محمّلةً برائحةِ الدمِ ؟
تلّةُ الموتى :
يا لَحَزنِ الطيورِ بين أغصانِ السروِ العتيق
لعلّها أرواحُ أسلافِنا
تبكي فيما نظنُّها تغنّي ،
فهي الأخرى
هنديَّة .

تقديم وترجمة وليد السويركي

القافية هي الأصل

ديمة شكر

«وجري الأمور على نظام منضبط محكم، موقع عجيب من النفس بحفظ المتكلّم لنظام كلامه، ومقابلته بضروب هيئاته ضروب هيئات المعاني اللائقة بها. ولو كان الأمر في ذلك على غير نظام، لما كان للنفوس في ذلك تعجيب، ولكانت الفصاحة مرقاة غير معجزة أحداً».

«منهاج البلغاء وسراج الأدباء» حازم القرطاجني

في القرن الثاني للهجرة، وضع الخليل بن أحمد الفراهيدي (100–170 هـ) علم العَروض الذي «يميز به صحيح الوزن من فاسده، والفروق بين الأوزان الشعريّة في العربيّة، وما يُشترط لكلٍ من شروط، فالعَروض إذن هو المقياس الفني الذي نعرض عليه الأبيات الشعريّة لنتأكد من صحة وزنها»[1].

ويحظى عمل الخليل، بمكانة رفيعة ترقى إلى مصاف العبقرية شبه المقدسة. ذلك لأن الخليل قام «بمفرده» باستنباط الأوزان وتصنيفها ضمن بحور محددة، بلغت خمسة عشر بحراً. كما أنه

ديمة شكر، كاتبة وباحثة من سوريا/ دمشق

وضع كلّ مصطلحات العلم وقوانينه. أي أن الخليل أرسى قواعد العلم وأسسه دفعةً واحدة من دون تدرج، والأهم من دون أن يسبقه أحد إلى ذلك. ونتيجةً لهذا العمل الفذ، قيل إن الخليل فتح باب العلم وأغلقه من بعده. لأن جميع ما كتب في هذا العلم بعد الخليل، دار في فلك نظريته المتميزة بتجريدها لإيقاع الشعر العربي (اقتصر الخليل على الشعر الجاهلي والإسلامي والأموي). فلم يقدر أحد أن يخالف الخليل في ما جاء به. ولعلّ بعض الاستدراكات والملاحظات والانتقادات «الخفيفة»[2] اللاحقة على نظريته، لم تقدر في نهاية المطاف أن تمس جوهرها مطلقاً، فهي أصلاً لم تقم على أساس مغاير جذرياً للأساس الذي أقام عليه الخليل علمه، وإنما بنت نفسها من نوع من التوازي الخفي مع النظرية الخليلية المحكمة، فظهرت تلك الأخيرة كمرجعٍ أساسي في تبيان صحة تلك الاستدراكات والملاحظات[3].

لكنّ الثابت أن الخليل وضع هذا العلم بعد أن كانت القصيدة العربية قد اكتملت واتخذت شكلاً واضحاً لا لبس فيه. فهو لم يضع علماً إلا للقصيد، لا للرجز ولا للرمل ولا لسجع الكهان، أي لا لتلك الإرهاصات الأولى -إن جاز التعبير- للقصيدة العربية.

وأرغب هنا بتسليط الضوء على بعض نقاط الاختلاف والاتفاق بين سجع الكهان والرجز والرمل من جهة، والقصيد من جهة أخرى. فالسجع أقصرها[4]، والقصيد أطولها، أمّا الرمل والرجز فيقعان في الوسط من ناحية طول المقاطع. أمّا من ناحية الوزن، فالسجع غير موزون، والرمل ينوس بين الوزن واللاوزن[5]، والرجز[6]موزون، وقد يأتي على وزن بحر الكامل أو الهزج أو الرجز أو السريع[7]. أمّا القصيد فهو الموزون وفقاً للبحور الشعرية كلّها.

تجمع القافية بين هذه الأشكال أو الأطوار المختلفة، إذ إنها ترد دائماً في نهايات «السطور» سواء أطالت أم قصرت. ونظراً لأهميتها فقد خُصصت كتب بأكملها للبحث فيها. إذ هي الركن الأقدم في بناء الشعر العربي[8] والأكثر استمرارية. وسأحاول هنا البحث في أمور تخص الإيقاع أو الجرس في الشعر العربي من خلالها. إذ فضلاً عن الأهمية التي تكتسبها القافية من خاصتيّ القدم والاستمرارية، فإنها تقوم بدور رئيس في بنية البيت الشعري العربي، إذ تنسج مع العَروض[9] والضرب[10] علاقات مكينة، تبيّن إلى حد كبير أن دورها يتجاوز بكثير إيقاعها المتكرر في نهاية كلّ بيت.

يتحدد البيت الشعري بعدد معين من التفعيلات، والتي تختلف تبعاً للبحر ولنوعه (التام،

المجزوء، المشطور، المنهوك)، وتلعب فيه القافية دوراً مزدوجاً فهي تحدّه «معنوياً» وتقفله إيقاعياً[11] من ناحية، ومن ناحية أخرى ترتبط القافية وزنياً بالضرب، أي بالتفعيلة الأخيرة من البيت التي تشاركها «المكان»، على نحوٍ يتراكب فيه الضرب مع القافية فيفيض عنها أو يغيض. وبدوره يتحدد الضرب من خلال العَروض أي التفعيلة التي تقع تماماً في وسط البيت الشعري، وبصورة أدق التفعيلة الأخيرة من قسمه الأول.

تُحدد العلاقة بين العروض والضرب والقافية «إيقاع» البيت الشعري، ذلك لأن لكلّ منها دوراً رئيساً في تكوينه. تعتبر العَروض مبدئياً أقوى من الضرب، إذ إنها تُحدد ما سيكون عليه، حيث يقال عن بحر الطويل مثلاً إنّ له عروضاً واحدة لها ثلاثة أضرب. و«الشعر كله أربعة وثلاثون عروضاً وثلاثة وستون ضرباً»[12]، أي أن العَروض ثابتة بينما الضرب متغير، ممّا يبرر إلى حد كبير لمَ العَروض من دون الضرب أو القافية هي التي أعطت اسمها للعلم برمّته، ففي الأمر دلالةٌ واضحة على ارتباط العَروض بـ«الشكل»، أي بالقصيد، أو ما يُعرف بالبيت التقليدي الموزون المقفى. تشكل هذه الحالة التي تؤثر فيها العَروض بالضرب وزنياً جلّ الشعر الذي استنبط الخليل منه أوزان البحور الشعرية. وعدا عن التأثير الوزني الذي تمارسه هذه التفعيلة، فلا أثر تمارسه مطلقاً من ناحية التجانس اللفظي مع الضرب أو القافية في هذه الحالة، الذي يطلق فيها على البيت اسم البيت المصمت[13] أو المتشاكس[14].

يوجد لدينا بالإضافة إلى البيت المُصمت، نموذجان أخريان: البيت المقفى والبيت المصرع. حيث تتساوى العَروض والضرب قوةً في حالة التقفية، فلا يفرض أحدهما الآخر وزنياً، بل يتساويان من ناحية الوزن ويتماثلان من ناحية الروي أو التجانس اللفظي، وتُعرف هذه الحالة حسب العَروضيين بـ«مماثلة العَروض للضرب في الوزن والروي دون زيادة أو نقصان»[15]. أمّا في حالة التصريع، فتكون العَروض كالضرب في لفظه ورويه وإعرابه[16]، وبصورة أدق «تكون العَروض تابعة للضرب تنقص بنقصانه وتزيد بزيادته»[17]. وفي هذه الحالة الأخيرة، تختل موازين القوى، إن صح التعبير، ليصبح الضرب هو المؤثر في العَروض لا العكس كما جرت العادة. والفرق بين الحالتين أن «التصريع اضطرار إلى تغيير العَروض بالنقص أو بالزيادة لتشابه الضرب، بينما لا تكون المماثلة بين العَروض والضرب في التقفية إلا في الوزن والسجع، ولا محوج للزيادة أو النقص»[18].

فرضت العلاقات المتشابكة بين العَروض والضرب والقافية إذن ثلاثة نماذج للبيت الشعري العربي، وعادةً ما نجد البيت المصرع أو المقفى في مطلع القصائد أو عند الانتقال من غرض إلى آخر، يقول ابن رشيق في كتابه العمدة : «وسبب التصريع مبادرة الشاعر القافية ليُعلم أول وهلة أنه آخذ في كلام موزون غير منثور، ولذا وقع في أول الشعر. وربما صرّع الشاعر في غير الابتداء، وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة، أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر، فيأتي حينئذ بالتصريع إخباراً بذلك وتنبيهاً عليه»[19].

تستوقف الناظر في كلام ابن رشيق أعلاه، العبارة الأولى التي تعلّل وجود التصريع – ويمكننا إضافة التقفية كذلك–، فالتجانس اللفظي بين العَروض والضرب، يلعب دوراً أساسياً في التفريق بين الوزن واللاوزن، أو بين الشعر والنثر، من حيث إنه «يوحي» بأن تفعيلة العَروض تدلّ على القافية آن تجانسها لفظياً، هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى، يحمل معنى لفظ «الضرب» في طياته مفتاحاً آخر، إذ إنه يعني المثل. وعليه، فإن الضرب يماثل العَروض بصورة ما، غير واضحة تماماً. لكنّها تتعلق بشكل مباشر بـ«القصيد». خاصةً وأن مكان الضرب من البيت الشعري هو مكان القافية ذاته، ممّا يفضي إلى صلة قوية بين العَروض والقافية. فالعَروض تتميز بدقتها من ناحية الوزن، أي من ناحية عدد المتحركات والسواكن فيها، وهو الأمر الذي طالما ميّز القافية وأعطاها صفتها التجريدية الدقيقة. فالقافية عند الخليل، وكما يذكر غير مرجع في علم العَروض[20] هي «ما بين آخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن»[21]. وتتميز العَروض كما القافية بقدرتها على فرض «وقفة» معينة عندها. والسؤال الذي يفرض إجابة ملحة، يتعلق بالضبط بتلك الوقفة الخاصة التي تميز القصيد أي بالعَروض، فما أصلها؟ أكانت قافيةً؟ ألهذا السبب احتفظت بوقفتها؟.

لا نستطيع الإجابة بدقة علمية عن هذا السؤال، ذلك لأن ما وصل إلينا من علم الخليل يخص القصيد لا ما قبله. بيْد أن كتاب القوافي للأخفش (215 هـ) يُعين الحدس على الإصابة، إذ يعتبر من أقدم الكتب المؤلفة في باب القوافي إن لم يكن أقدمها إطلاقاً[22]، وفيه يستقر الأخفش على أنها آخر كلمة في البيت بعد أن يُفنّد تعريفات أخرى سابقة تقول بأنها تارة هي الحروف، وتارة هي كلمتان، وتارة هي البيت، وتارة هي النصف الآخر من البيت[23]، واللافت أن الأمثلة التي يسوقها تحمل التباساً، إذ هو يستخدم – بالنسبة للحالتين الأولين– النصف الأول من البيت للدلالة على

القافية (مطلعه). وفي مواضع أخرى من الكتاب يقوم بالأمر ذاته، بينما يقوم المحقق بوضع النصف الثاني من البيت في الحاشية (تمامه). أي أن القافية لدى الأخفش، وإن كان واضحاً في تعريفها، إلا أن سوقه لأمثلة شعرية عنها مستنداً إلى العَروض بدلاً منها مثير للاهتمام. والجدير بالملاحظة بأن قسماً كبيراً من الأمثلة التي يستند الأخفش إليها في كتاب القوافي، هي أبيات شعرية مقفاة أو مصرعة، فضلاً عن الأراجيز، وبصورة خاصة أراجيز رؤبة بن العجاج الراجز الأموي الشهير. والناظر في أراجيزه لن تفوته بالطبع ملاحظة أن أبيات «قصيده» كذلك، مقفاة أو مصرعة على الدوام، لكنّها بالطبع قصائد حقيقية، وهي تستمد شرعيتها بالانتماء إلى «القصيد» لا الرجز من خلال أمرين مهمَّين: الأول هو طول تلك القصائد، ومقاربتها لمواضيع مختلفة تماماً عن الرجز القديم أي التلبية[24] أو الرثاء[25]، والأمر الثاني، الأكثر أهميةً ودلالةً هو طول البيت الشعري، أي أن أبيات تلك القصائد هي من الرجز التام المحكم بناءً، والمحترم للعلاقة الدقيقة بين العَروض والضرب والقافية.

وبكلام آخر، تلعب العَروض دوراً رئيساً من حيث الفصل «معنوياً» بين قسمي البيت في حالتي التصريع والتقفية. لكن قراءة الشعر الذي استنبط منه الخليل البحور الشعرية (الجاهلي، والإسلامي والأموي)، تبدو في حالة البيت المُصمت وكأنها لا يمكن أن تتم «إيقاعياً» إلا حين نتوقف لثانيةٍ بين قسمي البيت، وكأنما القسم الأول منه يمثل «صوتاً»، إن جاز التعبير، يفسر ما فيه القسم الثاني ويجيب عنه. فلو أخذنا جاهلياً، لما استطعنا عند قراءته إلا التوقف عند انتهاء القسم الأول من البيت[26]:

أَماوِيَّ إِنَّ المالَ غادٍ وَرائِحٌ	*وَيَبقى مِنَ المالِ الأَحاديثُ وَالذِكرُ*
أَماوِيَّ إِنّي لا أَقولُ لِسائِلٍ	*إِذا جاءَ يَوماً حَلَّ في مالِنا نَزرُ*

ولو أخذنا مخضرماً إسلامياً[27] لحدث الأمر عينه:

أَولادُ جَفنَةَ حَولَ قَبرِ أَبيهِمِ	*قَبرِ ابنِ مارِيَةَ الكَريمِ المُفضِلِ*
يَسقونَ مَن وَرَدَ البَريصَ عَلَيهِمِ	*بَردى يُصَفَّقُ بِالرَحيقِ السَلسَلِ*

كذلك لو أخذنا أمويّاً لوجدنا أن التوقف عند العَروض، ضرورةٌ يفرضها الإيقاع:

أَلا لَيتَ شِعري هَل أَبيتَنَّ لَيلَةً	*بِجَنبِ الغَضا أُزجي القَلاصَ النَواجِيا*
فَلَيتَ الغَضا لَم يَقطَعِ الرَكبُ عرضه	*وَلَيتَ الغَضا ماشى الرِّكابَ لَيالِيا*

ونحن نعلم أن للعَروض اسماً آخر، قليل الانتشار، لكنّه يحمل في طياته دلالة، إذ يقول ابن رشيق: «الفصل هو آخر جزء من القسم الأول وهي العَروض أيضاً»، وجاء في اللسان « وإنما سمي فصلاً لأنه النصف من البيت[28]»، (والجدير بالذكر أن المعري استخدم هذا الاسم في عنوان كتابه «الفصول والغايات»). إذ إن هذا الاسم يحمل معنى انقطاع أو فصل معين بين نصفي البيت الشعري. فما هو هذا الانقطاع؟ وهل هو انقطاع تفرضه تفعيلة العَروض وزنياً، أم أنه فصل آخر يتعلق تماماً بشكل «القصيد» الذي استنبط منه الخليل البحور الشعرية؟. لعلّ الإجابة تكمن في كتب البلاغة، إذ يقول السكاكي عن الفصل في مفتاح العلوم[29]: هو ترك الربط بين جملتين، إما لأنهما متحدتان صورةً ومعنى أو بمنزلة المتحدتين، وإما لأنه لا صلة بينهما في الصورة أو المعنى. ومثال ذلك قوله تعالى: «ولا تستوي الحسنة والسيئة، ادفع بالتي هي أحسن». فجملة ادفع مفصولة عمّا قبلها، ولو قيل «وادفع بالتي هي أحسن لما كان بليغاً». وبناءً عليه، يتضح إلى حد ما معنى «الفصل» باعتباره فصلاً يطال التركيب النحوي للجملة، وكأنما يقسمها إلى جملتين. فإذا عدنا إلى القصيد الجاهلي مثلاً، استطعنا أن نرى بصورة جلية كيف أن تفعيلة العَروض، تلعب دوراً كبيراً في الفصل بين جملتين، فضلاً عن دورها الوزني. وبكلام آخر تلعب العَروض دوراً رئيساً، إذ فيها تتقاطع نهاية الجملة أو وقفتها المعنوية (الوقف الذي يفرضه انتهاء الجملة) مع الوقفة الإيقاعية الناشئة عن الوزن. ففي بيت امرئ القيس مثلاً:

وقوفاً بها صحبي علي مطيّهم يقولون لا تهلك أسىً وتجمل

نجد أن الوقفة المعنوية التي يفرضها التركيب النحوي للجملة (مطيّهم) تتقاطع مع الوقفة التي تفرضها تفعيلة العَروض وزنياً. وبكلام آخر تتراكب وقفتان عند نهاية النصف الأول من البيت أي العَروض: واحدة وزنية وأخرى معنوية ناشئة عن التركيب النحوي للجملة. فإذا تذكرنا أنه يمثل حالة البيت المُصمت، حيث تؤثر فيها العَروض بالضرب وزنياً وتخالفه من ناحية التجانس اللفظي، لأدركنا معنى القصيد، إذ هو يُخفي التجانس اللفظي بين العَروض والضرب، بيد أنه يحتفظ بوقفة خاصة به تشبه وقفة القافية الركن الأقدم في الشعر. مما يفسر قول ابن سلام الجُمحي «إنما قُصّدت القصائد وطُوّل الشعر على عهد عبد المطلب وهاشم بن عبد مناف»[30]، وهو يحدد الشاعر الذي قام بذلك إذ يقول: «وكان أول من قصّد القصائد وذكر الوقائع، المهلهل بن ربيعة التغلبي»[31]، أي خال امرئ القيس، أو خال القصيدة الجاهلية. لكنّ الأهم أن معنى القصيد لدى

الأخفش سيستوي تماماً «أمّا القصيد فالطويل، والبسيط التام، والكامل التام، والمديد التام، والوافر التام، والرجز التام، وهو ما تغنى به الركبان، ولم نسمعهم يتغنون إلا بهذه الأبنية. وقد زعم بعضهم أنهم يتغنون بالخفيف»[32].

من الصحيح أن ليس كلّ الشعر الجاهلي والإسلامي والأموي، يتميّز بالوقفة الخاصة عند نهاية القسم الأول من البيت، بيّد أنها كثيرة الورود فيه، والأمر لافتٌ للانتباه حقاً. فإذا أضفنا إلى ذلك أن كلّ النقاد قاموا بمدح التصريع والتقفية في مطالع القصائد تحديداً وعند الانتقال من غرض إلى آخر[33]، وهي الحالة التي يظهر فيها الفصل واضحاً بين قسمي البيت، لأدركنا سر كلام ابن رشيق في معرض مدحه للتصريع والتقفية، إذ يقول: «وإذا لم يصرع الشاعر قصيدته كان كالمتسور الداخل من غير باب»[34]، هذا من ناحية. أمّا من ناحية أخرى، فقد قام العروضيون من بعد الخليل ووفاقاً معه بالتركيز على العَروض كتفعيلة مؤثرة في الضرب، محدِدة له عند كلامهم عن البحور الشعرية، وبالجملة، فإن الإيقاع أو الجرس الذي تجلى وفقاً له أي بحر، استقر بطريقة ما حسب الوقفة التي فرضتها العَروض، أي ذلك الجزء من البيت الواقع في منتصفه والذي أعطى العلم اسمه حسبما شاء الخليل.

ولعّل هذا الكلام لا يستوي تماماً، ذلك أن المصادر والمراجع القديمة لا تفصح بوضوح أو بدقة عن الوقفة التي يفرضها تركيب الجملة النحوي في القسم الأول من البيت. لكّن تفضيل تركيب بيت معين، يفصح عن جماليّة مطلوبة وحسنة في عين النقاد، تعيننا على دعم فكرة الوقفة المرتبطة بالمعنى (التي يفرضها التركيب النحوي). ففي «قواعد الشعر»[35]، يقسم ثعلب الشعر حسب مراتب خمس، من الأقرب إلى الأبعد من عمود البلاغة، فـ«أبلغ الشعر ما اعتدل شطراه، وتكافأت حاشيتاه، وتمّ بأيّهما وُقف عليه معناه»[36]. إذ نلاحظ هنا أن ما يُقرب بيت الشعر من البلاغة والحسن هو التوازن المعنوي بين قسمي البيت. . «وبعد، فهو أقرب الأشعار من البلاغة وأحمدها عند أهل الرواية»[37]. وتأتي (الأبيات الغرّ) في مرتبة قريبة جداً: »وهو ما نجم من صدر البيت بتمام معناه، دون عجزه، وكان لو طرح آخره لأغنى أوله بوضوح دلالته»[38]. . «فأخف الكلام على الناطق مئونة، وأسهله على السامع محملاً، ما فهمَ عن ابتدائه مرادُ قائله، وأبان قليله»[39]. تليها (الأبيات المحجّلة) التي «ما نُتِجَ قافية البيت عن عروضه، وأبانَ عجزه بغية قائله، وكان كتحجيل الخيل، والنور بِعقب الليل»[40]. ومن ثم (الأبيات الموضّحة) «وهي ما استقلت

أجزاؤها وتعاضدت فصولها وكثرت فقرها واعتدلت فصولها[41]». وتقع (الأبيات المرجلة) في أدنى مرتبة، إذ «هي التي يكمل معنى كل بيت منها بتمامه، ولا ينفصل الكلام منه ببعضٍ يحسن الوقوف عليه غير قافيته، فهو أبعدها من عمود البلاغة، وأذمها عند أهل الرواية؛ إذ كان فهم الابتداء مقروناً بآخره، وصدره منوطاً بعجزه، فلو طرحت قافيةُ البيت وجبتْ استحالتُه، ونسب إلى التخليط قائلُه»[42].

يفصح كلام ثعلب أعلاه، عن نوع دقيق من الترتيب الجمالي للبيت الشعري، الذي يرتبط بصورة مباشرة بالعلاقة بين قسمي البيت من ناحية المعنى، فكأنما ينهض القسم الأول من البيت بدور معين، يتممه القسم الثاني ويوضحه. ولا يتم ذلك «عملياً» إن صحّ التعبير، إلا من خلال شبه اكتمال للمعنى في القسم الأول، ويفرض هذا الأخير تالياً التركيب النحوي للألفاظ فيه، فإما أن تكون الجملة فيه فعلية وإما اسمية، والحالة الأولى هي الأقرب إلى المراتب الثلاث الأولى، أما الجملة الإسمية، فإنها كما يتضح من الأمثلة التي يسوقها ثعلب تخص المرتبة الرابعة، وهي التي تتميّز حسب مصطلحات البلاغة اللاحقة بالترصيع وزخرف الكلام. أمّا الحالة الأخيرة أي التي تمدّ المعنى إلى ما بعد القسم الأول من البيت الشعري، وتُكملّه عند القافية، فهي التي تُنبئ عن عدم الالتزام بالوقفة المعنوية التي تفرضها تفعيلة العَروض، وهي الحالة التي ذمّها ثعلب. إذ فيها سيسمح التركيب النحوي للجملة بانسياب إيقاعها بصورة مستقلة عن الإيقاع الذي يفرضه وزن البحر، المستند بصورة رئيسة إلى أركان البيت: العَروض والضرب والقافية. وفي هذا إخلال واضح بإيقاع التفعيلة الأكثر قوة في البيت الشعري، أي العَروض.

قام «القصيد» إذن، على التخفف من التماثل اللفظي أو التجانس اللفظي بين وقفتي العَروض والقافية، مما يبرر انتشار البيت المُصمت في متنه. وفي الآن ذاته، احتفظ «القصيد» بدور رئيس لتفعيلة العَروض أو القافية القديمة، إذ هي العماد الذي يقف القسم الأول من البيت الشعري عنده «معنوياً» ليحدد معنى القسم الثاني، وهي العماد الذي يقف القسم الأول عنده «وزنياً» ليحدد «وزنياً» كذلك نهاية البيت التي تنوس ما بين وزن الضرب وحروف القافية الحقيقية التي احتفظت بدورها في التجانس اللفظي في نهايات أبيات القصيد كلّها، وبما هو أهم أي إقفال البيت الشعري معنوياً. إذ طالما أكّد النقاد «صراحةً» على ضرورة أن لا تكون القافية نافرة قلقة، وألا تكون متعلقة بما يليها من ناحية المعنى، وهذه الحالة الأخيرة، أي تعلّق القافية بالبيت الذي يليها من

ناحية المعنى، عُدّ نوعاً من عيوبها، واسمه التضمين، بينما لم يحدث أن نظروا إلى العَروض من الناحية ذاتها، أو بالوضوح ذاته، وبكلام آخر، فقد استقر الجانب «المعنوي» للعَروض بصورة ما من تلقاء نفسه، فأوجد لها وقفة معنوية توازي وقفتها الوزنية. لابدّ إذن، من البحث في المتحقق النصيّ لكلام النقاد القدامى، أي في الأشعار التي مثلت في نظرهم نماذج ترتيب جماليّ محدد، مثلما رأينا لدى ثعلب.

تظهر المقاربة العَروضية هنا ملائمة تماماً لغرضنا، فهناك بحور شعرية، تسمح للشاعر باحترام التطابق بين الوقفتين الوزنية والمعنوية لتفعيلة العَروض، وهي التي على ما يبدو تنتشر بصورة واسعة في الشعر الذي استنبط منه الخليل أوزان البحور. إذ تفيد الإحصاءات المختلفة له، بأن بحر الطويل والبسيط والوافر والكامل، -على التتالي- قد حققت انتشاراً كبيراً، خلافاً لبحور أخرى كالخفيف والرجز[43] والمتقارب[44]، وتتقاطع هذه النتائج إلى حد كبير، مع ما توصلت إليه إحصاءات المستشرقين الذين عنوا بدراسة العَروض العربي[45]، وما يهمني هنا هو النظر في «نوع» البحر الذي يسمح للشاعر باحترام الوقفة المزدوجة الخاصة بتفعيلة العَروض. والناظر في البحور المنتشرة أعلاه، (الطويل، البسيط، الوافر، الكامل) لن تفوته في الغالب رؤية أن بحري الطويل والبسيط يسمحان للشاعر بالتزام الوقفة الخاصة بتفعيلة العَروض، نظراً لاتساع تركيبهما من ناحية عدد التفعيلات وما له من أثر حاسم في رفع القدرة على استيفاء المعنى ومؤداه من الكلام. هذا عدا أن بحر الطويل يظهر بصورة خاصة كمثال ممتاز للتحقق النصي لتلك الوقفة. فهو الوحيد من بين كلّ البحور الأخرى، الذي ينفرد بكونه لا يأتي إلا تاماً، وقد سمّي طويلاً، «لأنه أطول الشعر، ولأنه ليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه ثمانيةً وأربعين حرفاً غيره»[46]، وهو حسبما سأل الأخفش الخليل عنه «لم سميت الطويل طويلاً؟ قال: لأنه طال بتمام أجزائه»[47]. وعملياً لا يمكن أن نقع في متن الشعر العربي كلّه على بيت شعري واحد من مجزوء الطويل أو منهوكه، والأهم أننا لا نقع مطلقاً كذلك على بيت مدمج أو مداخل، وهو تعريفاً «ما كان قسيمه متصلاً بالآخر، غير منفصل منه، قد جمعتهما كلمة واحدة، وهو المدمج أيضاً»[48]. وبكلام آخر، فإن تركيبة بحر الطويل ذاتها، لا تسمح إلا بالتزام الوقفة الخاصة عند تفعيلة العَروض. أما بحر البسيط فهو من البحور الطويلة كذلك، إذ تقع في كل قسيم منه أربع تفعيلات، ولذا، فإن الشاعر يتمكن مرةً أخرى بالالتزام بوقفة العَروض خاصةً في حالة البسيط التام. لكنّ الأهم، هو أن كلا البحرين

يتألفان من تفعيلتين مختلفتين، الأول (فعولن مفاعيلن)، والثاني (مستفعلن فاعلن)، وتتطلب هذه التركيبة الخاصة، إنشاء نوع من التماثل أو التناسب بينهما، فكل تفعيلة تستند إلى الأخرى وترتبط بها، وعليه، فإن البيت المداخل سيخل بالتماثل أو التناسب بين التفعيلتين، مما يبرّر ندرة وجود البيت المدمج فيهما.

أمّا بحري الكامل والوافر، فيتميزان بخاصيات إيقاعية رفيعة، أولاها، أنهما يشكلان معاً الدائرة الثانية من دوائر الخليل، وهما في الأصل من البحور «الصافية» حسب تعبير نازك الملائكة، أو البحور المفردة حسب تعبير القدامى، فالأول تتكرر فيه تفعيلة متفاعلن ثلاث مرات، أما الثاني فيفترض وفقاً للدائرة أن تكرر مفاعلتن ثلاث مرات، بيد أن بحر الوافر لا يأتي مطلقاً على هذا النحو، وقد كان الخليل حاذقاً إذ قال فيه كما نقل التبريزي «والحركات وإن كانت في أصل الوافر مثل ما هي في الكامل، فإن في الكامل زيادة ليست في الوافر، وذلك لأنه توّفرت حركاته ولم يجىء على أصله، والكامل توّفرت حركاته وجاء على أصله»[49]. وثانيتما، أن تفعيلتي متفاعلن ومفاعلتن، تعتبران من التفعيلات الطويلة، واتساعهما هذا، يسمح باستيعاب المعنى. فبحر الكامل «سمي كاملاً لتكامل حركاته وهي ثلاثون حركةً، ليس في الشعر شيء له ثلاثون حركةً غيره»[50]. مما يسهل على الشاعر احترام الوقفة التي تفرضها العَروض. عدا أن هذين البحرين، وبسبب خصائصهما الإيقاعية تلك، فإنهما سيتمتعان، (خاصة بحر الكامل) بانتشارٍ أوسع في العصور اللاحقة، ففي العصر الأموي، يتراجع بحر البسيط إلى المرتبة الرابعة، ويحتفظ بحر الطويل بالمرتبة الأولى، بينما يتمكن بحر الوافر من الفوز بالمرتبة الثانية، والكامل بالمرتبة الثالثة[51]. وعلينا الانتظار إلى العصر العباسيّ للنظر في أمرهما، من ناحية الإيقاع الذي يبدو أكثر مرونة من الطويل مثلاً، خاصةً وأنهما يمكن أن يكونا إما تامّين، وإما مجزوءين. عدا أنهما البحران[52] اللذان يكثر أن نقع في أبياتهما المجزوءة بصورة خاصة على البيت المدمج أو المداخل الذي «ما كان قسيمه متصلاً بالآخر، غير منفصل منه، قد جمعتهما كلمة واحدة»[53].

في حال البيت المدمج، تلعب الكلمة المقسومة بين قسمي البيت دورها في مد الجملة وتالياً المعنى من القسم الأول إلى الثاني، أي أنها تصل بينهما إلى الحد الذي يصبحان فيه قسماً واحداً. ونستطيع الاحساس بتدفق الإيقاع من القسم الأول إلى الثاني للبيت الشعري وفقاً للتركيب الذي تفرضه الجملة. كما في هذا المثال من مجزوء الكامل لأبي العتاهية[54]:

زَهراءَ مِثلِ الكَوكَبِ الدُرِّيـ ـيِ في كَفِّ المُديرِ
تَدَعُ الكَريـمَ وَلَيسَ يَد ـرِي ما قَبيلٌ مِن دَبيرِ
وَمُخَصَّراتٍ زُرنَـنا بَعدَ الهُدُوِّ مِنَ الخُدورِ
رَيّا رَوادِفُهُـنَّ يَلـ ـبَسنَ الخَواتِمَ في الخُصورِ
غُرِّ الوُجـوهِ مُحَجَّبا تٍ قاصِراتِ الطَرفِ حورِ
مُتَنَعِّماتٍ في النَعيـ ـمِ مُضَمَّخاتٍ بِالعَبيرِ
يَرفُلـنَ في حُلَلِ المَحا سِنِ وَالمَجاسِدِ وَالحَريرِ
ما إِن يَرينَ الشَمسَ إِلـ ـلا الفَرطَ مِن خَلَلِ السُتورِ

يكثر ورود البيت المدمج في مجزوء الكامل، والخفيف، ومجزوء الرمل، ومجزوء الوافر، ومجزوء الرجز والهزج، ومجزوء الخفيف على التتالي[55]. والبحر المجزوء، هو تعريفاً الذي ينقصه جزء من آخر كل قسم. ونلاحظ أن جميع المجزوءات أعلاه، تفعيلاتها سباعية، ويظهر أن تتالي سباعيتين لتكوين المجزوء، يمنح الشاعر نوعاً من المرونة في الإيقاع: فالتفعيلة السباعية تمتاز بطولها، ممّا يتيح للشاعر أن يطوّع الإيقاع، إن صح التعبير، فقد يمدّه عند التفعيلة الثانية ليتصل بالثالثة دونما عائق أو وقفة تفرضها تفعيلة العَروض كما في حال البيت المدمج، وما يمسك بسياق الوزن في هذه الحالة، هو عدد التفعيلات المحدد من ناحية، والقافية الواضحة في آخره من ناحية أخرى[56]. تماماً، كما يملك الشاعر في حال البحر المجزوء ذي التفعيلة السباعية، أن يستند إلى طولها، ويقف عند تفعيلتها الثانية، أي العَروض. لكن البيت الشعري في هذه الحالة، سيبدو ضاجاً بالإيقاع، إذ له وقفتان خلال أربع تفعيلات، ونستطيع الإحساس بإيقاعه الضاج هذا، حال تخيلنا نصف بيت من بحر الطويل أو البسيط، له وقفتان كذلك.

البحر التام الوحيد في هذه المجموعة، هو بحر الخفيف، وقابليته للمجيء وفق نموذج البيت المدمج، تعود إلى أسباب عَروضية بحتة. إذ ستقوم التفعيلتان فاعلاتن ومستفعلن، بالجنوح نحو إحداث وحدة وزنية[57] متكررة (فاعلاتن مستفعلن) على غرار ما يحدث في بحري البسيط والطويل، إن صحّ التعبير، لذلك، فإن التفعيلة الثالثة فاعلاتن سيقع عليها عبء تشكيل الوحدة الوزنية الثانية، أي أنها ستذهب باتجاه بداية القسم الثاني من البيت الشعري، لتؤلف معها وحدة ليست وزنية فحسب وإنما معنوية كذلك، كما في هذه الأبيات للمتنبي :

زَوِّدينا مِن حُسنِ وَجهِكِ ما دا — مَ فَحُسنُ الوُجوهِ حالٌ تَحولُ
وَصِلينا نَصِلكِ في هَذِهِ الدُنـ — يا فَإِنَّ المُقـامَ فيها قَليلُ
مَن رَآها بِعَينِها شاقَهُ القُطـ — طانُ فيها كَما تَشوقُ الحُمولُ

ونلاحظ أن هذه البحور (الكامل، والخفيف، والرمل، والوافر، والرجز والهزج، بالإضافة إلى المتقارب والمتدارك) هي التي سوف تنجح تماماً في الشعر الحديث، كما لو أن نجاح ورود البيت المدمج في بحر معين، يكشف عن مرونة وطواعية إيقاعيتين كامنتين فيه. وبكلام آخر، فإن إيقاع البيت الشعري يأتي هنا من إيقاع الجملة بصورة أوضح من الإيقاع الوزني للبحر. وعند هذه النقطة بالذات يفصح البحر عن قدرته على أن يكون مطواعاً أكثر لـ«الأشكال» التي قد يأخذها البيت الشعري. وقبل الانتقال إليها، لابدّ من العودة إلى القافية لغرض الوقوف على إحدى عيوبها الذي يشبه في وجه من وجوهه حالة البيت المدمج. إذ طالما أكد النقاد القدامى أحد ضرورة الاعتناء بالقافية أشد العناية، إذ هي حوافر الشعر. يقول «ابن أبي الأصبع» في كتابه «تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر» في باب ائتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر البيت: «وهو الذي سماه من بعد قدامة التمكين، وهو أن يمهد الناثر لسجعة فقرته، أو الناظم لقافية بيته، تمهيداً تأتي القافية به متمكنة في مكانها، مستقرة في قرارها، مطمئنة في موضعها، غير نافرة ولا قلقة، متعلقاً معناها بمعنى البيت كله تعلقاً تاماً، بحيث لو طرحت من البيت اختل معناه واضطرب مفهومه». وتفصح هذه الجملة الأخيرة، عن ذمّ النقاد القدامى للتضمين بصورة عامة، إذ هم وضعوه في باب عيوب القافية. والتعريف الثابت لديهم يقول بأنه تعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها[58]. ومن الواضح أن تعلق القافية هنا لا علاقة له بالوزن مطلقاً، وإنما ترتبط علاقته بالمعنى فقط. ومن أشهر أمثلة التضمين وأكثرها تكراراً، هذان البيتان للنابغة الذبياني (من الوافر):

وهم وَرَدُوا الجِفارَ على تميم — وهم أَصحابُ يوم عُكاظَ، إِنِّي
شَهِدْتُ لهم مَواطِنَ صادِقاتٍ — أَتَيْتُهُم بُوِدِّ الصَّدْرِ مِنِّي

إذ إن البيتيّن صحيحان عروضياً، كما أن العلاقة الوزنية بين الأركان الثلاثة (العَروض والضرب والقافية) سليمة. بيد أن رفْض العروضيين لـ«التضمين» يعود على الأرجح إلى سبب لا علاقة مباشرة له بوزن البحر أي بالقياس الذي نملكه، وإنما يعود إلى إيقاع الجملة وتركيبها، فهو الذي ينجح في حال «التضمين» بما هو «خطير»، أي بلبلة الاحساس بالوزن، وبصورة أدق التشويش

على الاحساس بأركان البيت الشعري، خاصةً وأن التضمين يقع في البحور التامة أيضاً، لا تلك المجزوءة، حيث يكفل قصر البيت الشعري والقافية الواضحة في نهايته عدم تفلّت البحر من سياقه. يختلف أمر البيت في حال التضمين، عن حاله في البيت المدمج، إذ إن إيقاع الجملة سيمتد هنا من البيت إلى البيت الذي يليه. وبكلام آخر، فإن العروضيين القدامى انتبهوا إلى الايقاع الموازي لوزن البحر والذي تفرضه الجملة وتركيبها، وحين أحسوا بـ «خطره مجازاً»، اكتفوا باعتباره عيباً، محددين بذلك قوانين اللعبة وشروطها بصورة شبه نهائية. والشرط الأوضح الذي يمكن استخلاصه من هذه الملاحظة هو ضرورة التطابق ما بين وزن البحر أي إيقاعه القابل للقياس، وإيقاع الجملة التي تؤلفه. فهناك نوعٌ من التوازي الخفي بين الوزن العروضي من جهة، والجمل والمفردات التي تركّب الكلام لتؤلف المعنى من جهة ثانية، وهذا ما يتطابق تماماً مع كلام ثعلب آنفاً، أي تفضيل البيت الذي يحترم الوقفة الخاصة بالعَروض.

ولنأخذ هذه الأبيات للمتنبي (من المنسرح):

أَبعَدُ نَأيِ المَليحَةِ البَخَلُ ... في البُعدِ ما لا تُكَلَّفُ الإِبِلُ

مَلولَةٌ ما يَدومُ لَيسَ لَها ... مِن مَلَلٍ دائِمٍ بِها مَلَلُ

كَأَنَّما قَدُّها إِذا انفَتَلَت ... سَكرانُ مِن خَمرِ طَرفِها ثَمِلُ

يَجذِبُها تَحتَ خَصرِها عَجُزٌ ... كَأَنَّهُ مِن فِراقِها وَجِلُ

بي حَرُّ شَوقٍ إِلى تَرَشُّفِها ... يَنفَصِلُ الصَبرُ حينَ يَتَّصِلُ

الثَغرُ وَالنَحرُ وَالمُخَلخَلُ وَالـ ... مِعصَمُ دائي وَالفاحِمُ الرَجِلُ

يا بَدرُ يا بَحرُ يا غَمامَةُ يا ... لَيثَ الشَرى يا حَمامُ يا رَجُلُ

فهذه الأبيات تجري كلّها على وزن بحر المنسرح، والبيت الأول منها مقفى، والأبيات الأربعة التي تليه من المُصمت، أمّا البيتان الأخيران فهما مدمجان، مما يفسر اختلاف الإيقاع مبدئياً فيما بينها. إذ إن القراءة الجهرية للبيت ما قبل الأخير تتطلب الوقوف عند نهاية لفظ (المعصم) لا في منتصفه، فإيقاع الجملة لا تفعيلة العَروض هو الذي يحدد الوقفة. هذا الانزياح الذي نحس به إيقاعياً والناتج عن تركيب الجملة، هو الجانب المموارب في الجرس العربي، وهو الذي من خلال توازيه مع وزن بحر المنسرح يخلق لنا الإيقاع الخاص بكل بيت من أبيات القصيدة. وبالمثل، إذا نظرنا إلى البيت الأخير، سنجد أن أداة النداء (يا) تلعب هذا الدور بصورة واضحة. إذ إنها ستعطيه

إيقاعاً ممتداً بالغناء من غير تكلف، وهو من دون شك يختلف عن إيقاع الأبيات التي سبقته، رغم أنها متماثلة عروضياً. وبإمكاننا أن نأخذ مثالاً آخر من المتنبي، يوضح بصورة أخرى الانزياح بين الإيقاعين الوزني والإيقاع الذي تفرضه تركيبة الجملة (من الكامل):

إِنَّ الَّتي سَفَكَت دَمي بِجُفونِها — *لَم تَدرِ أَنَّ دَمي الَّذي تَتَقَلَّدُ*

قالَت وَقَد رَأَت اِصفِرارِيَ مَن بِهِ — *وَتَنَهَّدَت فَأَجَبتُها المُتَنَهِّدُ*

فَمَضَت وَقَد صَبَغَ الحَياءُ بَياضَها — *لَوني كَما صَبَغَ اللُجَينَ العَسجَدُ*

فَرَأَيتُ قَرنَ الشَمسِ في قَمَرِ الدُجى — *مُتَأَوِّداً غُصنٌ بِهِ يَتَأَوَّدُ*

عَدَوِيَّةٌ بَدَوِيَّةٌ مِن دونِها — *سَلبُ النُفوسِ وَنارُ حَربٍ توقَدُ*

وَهَواجِلٌ وَصَواهِلٌ وَمَناصِلٌ — *وَذَوابِلٌ وَتَوَعُّدٌ وَتَهَدُّدُ*

تُظهر الأبيات الثاني والثالث والرابع، الانزياح بين إيقاع الوزن وإيقاع الجملة، إذ لا يمكن الوقوف في كلّ منها عند تفعيلة العَروض، لأن المعنى الذي يفرض اكتماله المبدئي، سيمد الإيقاع إلى ما بعدها أي إلى بداية القسم الثاني منه. أما البيتان الأخيران فإن التصريع والزخرف فيهما، سيكفلان الاحساس بإيقاع مختلف عن الأبيات التي سبقتهما. إذن تلعب تركيبة الجملة دوراً حاسماً في تغيير الإيقاع ضمن القصيدة الواحدة. ينطبق حال البيت المحجلّ والذي عدّه ثعلب أقرب إلى عمود البلاغة، على البيتين الأول وما قبل الأخير. وعدا احترامهما للوقفة الخاصة بالعَروض، فإنهما يفصحان عن نوع من التوازي الدقيق بين إيقاع البحر عروضياً وإيقاع الجملة الشعرية. بينما تظهر باقي الأبيات قدرة الشاعر على التحكّم بالإيقاع، من خلال «لعبة» الانزياح بين الإيقاعين، التي تخفّف من حدة الجرس، أو من خلال اللجوء إلى الزخرف اللفظي، الذي يقي الإحساس به.

يمكننا أن ندلّ على الانزياح بين إيقاع البحر وإيقاع الجملة بصورة أجدى في الأبيات التي يقع فيها التضمين. فكأنما تركيبة الجملة الممتدة من بيت إلى آخر، تفرض وقفات ترتبط ارتباطاً مباشراً بإيقاعها، لا بوزن البحر الذي تجري القصيدة وفقه ولا بالقافية في نهاية أبياته، وتبدو هذه القصيدة المنسوبة لأبي العتاهية مثيرة للاهتمام:

يا ذا الذي في الحُبِّ يَلْحى، أَما — *والله لو عُلِّقْـتَ منه كما*

عُلِّقْتُ من حُبِّ رَخِيمٍ، لما — *لُمْتَ على الحُبِّ، فَدَعْني وما*

أَلقى فَإِنّي لَستُ أَدري بِما — بُليتُ إِلّا أَنَّني بَينَما
أَنا بِبابِ القَصرِ في بَعضِ ما — أَطوفُ في قَصرِهِم إِذ رَمى
قَلبي غَزالٌ بِسِهامٍ فَما — أَخطى بِها قَلبي وَلَكِنَّما
سَهماهُ عَينانِ لَهُ كُلَّما — أَرادَ قَتلي بِهِما سَلَّما

فهذه الأبيات التي تجري على وزن بحر السريع التام، مقفاة كلّها (العَروض والضرب فاعلن)، والأصل أن التقفية تفرض بسبب التجانس اللفظي بين العَروض والقافية، وقفةً أولى في نهاية القسم الأول: معنوية ووزنية، تقابلها وقفة ثانية مثلها: معنوية ووزنية تفرضها القافية. لكن ما يحدث هنا، يختلف تماماً، إذ إن الوقفة الأولى لن تتم مطلقاً عند نهاية القسم الأول، بل يفرض تركيب الجملة الأولى (علقت من حب رخيم)، وقفة معنوية تسبق وقفة العَروض بـ«وتد مجموع»[59]. أما في القسم الثاني من البيت، فيمنع التضمين الوقوف عند القافية. وبالجملة لا تستقيم قراءة القصيدة إيقاعياً، إلا إذا اتبعنا إيقاع الجمل فيها، فإذا أعدنا توزيع أبياتها على النحو الآتي:

يا ذا الذي في الحُبِّ يَلْحَى،
أَما والله
لو عُلِّقْتَ منه كما عُلِّقْتُ من حُبِّ رَخِيمٍ
لما لُمْتَ على الحُبِّ
فَدَعْني وما أَلقى
فَإِنّي لَستُ أَدري بِما بُليتُ
إِلا أَنَّني بَينَما أَنا بِبابِ القَصرِ
في بَعضِ ما أَطوفُ في قَصرِهِم
إِذ رَمى قَلبي غَزالٌ بِسِهامٍ
فَما أَخطى بِها قَلبي
وَلَكِنَّما سَهماهُ عَينانِ لَهُ
كُلَّما أَرادَ قَتلي بِهِما سَلَّما

لاستطعنا قراءتها وفق الإيقاع الذي فرضته تركيبة الجمل، فكلّ سطر شعري يفرض إيقاعه

الخاص وطوله، ويحتّم علينا الانتقال من سطر إلى آخر، خدمةً لإيقاع الجملة وتركيبها، لا خدمةً لوزن البحر الذي تجري القصيدة وفقه، فهذا الأخير أصبح بمثابة أرض الانطلاق، لا سماء الوصول. يبرز التضمين إذن، إيقاع الجمل على حساب الإيقاع الوزني، وهو بذلك يطيح تماماً بأعمدة البيت الشعري: العَروض والضرب والقافية، من حيث أنه يمنعها من القيام بدورها في حالته الأمثل: أي التوازي الدقيق بين إيقاع البيت وإيقاع الجمل فيه.

يحمل التضمين في طياته، مفتاحاً للاقتراب أكثر فأكثر من بنية البيت الشعري، أن يخلخلها. والأهم من ذلك أنه يدلّ بصورة لا لبس فيها على دور القافية الرئيس في بنيته. ولعّل صواب حدس الشعراء وجنوحهم نحو التحكّم بالإيقاع بصورة أكثر حريةً، أدى في نهاية المطاف إلى «ابتكار أشكال شعرية» جديدة تحت سطوة القافية وسحرها. ولا أدلّ على هذا الكلام من ظهور الموشحات. إذ ركّز هذا «الشكل» الجديد آنذاك للشعر العربي، على القافية بطريقة مبتكرة. فأتت متنوعة ومتعددة في القصيدة الواحدة. وتعلّل بعض المصادر ظهور الموشحات في العصر العباسي بشيوع الغناء فيه[60]، ويرى د. صفاء الخلوصي أن «الموشح تطور عن فنون أخرى أكثر بساطةً، سبقته كالمزدوجات والمثلثات والرباعيات والمخمسات والمسمطات»[61]. ومن الواضح أن هذه «الأشكال السابقة» تميّزت بتنويع القوافي فيها، إذ إن عدد القوافي أعطى تلك «الأشكال» أسماءها. لكنّ ما يهمنا في حال الموشحات، هو تحديداً استنادها إلى تنويع القوافي الذي أفضى في نهاية المطاف إلى أشكال جديدة كلّ الجدة في الشعر العربي. فالتطور الذي لحق الموشح، أثّر في «شكل» القصيدة، من حيث أوجد لها نظاماً مخصوصاً تجري وفقه (الدور، والقفل، والخرجة، والسلسلة[62])، مثلما أوجد لها أوزاناً أو إيقاعات تختلف عن أوزان البحور الشعرية المعروفة. فمن الصحيح أن بعض الموشحات تجري وفقاً للأوزان الخليلية، مثلما يجري بعضها الآخر على «أجزاء من تلك الأوزان»، كما أن بعض الموشحات تتميّز بمزج الأوزان[63] فيها. وبالجملة، يمكن لنا أن نرى كيف أن الاقتراب من «منطقة» القافية، أفضى في نهاية المطاف إلى تغيير في الشكل وفي الإيقاع في آن معاً.

قصدتُ من خلال هذه الإشارة السريعة إلى الموشحات، الاقتراب أكثر فأكثر من القافية ودورها الرئيس في «خلق شكل» القصيدة. ولعّل صواب حدس الشعراء تجاه دورها أثّر بشكل لا يمكن

دحضه في بدايات أهم تغيير في الشعر العربي في القرن العشرين. إذ يبدو أن القافية شغلت إلى حد كبير تفكير الشعراء آنذاك، وربما عدّوها «عائقاً» في وجه التغيير الذي كان آتياً لا ريب. ممّا يبرر ظهور الشعر المرسل، أي ذلك الشعر الذي يقصي القافية برمّتها من نهاية البيت الشعري، لكنّه يحتفظ بالتماثل ما بين قسميه، مثلما يحتفظ بجريانه وفقاً لأوزان البحور الخليلية المعروفة. وتؤرخ عدة كتب[64] ظهور الشعر المرسل في مصر على يد عبد الرحمن شكري، وفي العراق على يد جميل صدقي الزهاوي الذي عارض القافية صراحةً لأنها برأيه تحدّ من حرية الشاعر في التعبير[65]. والناظر في قصائد الزهاوي من الشعر المرسل، لا يفوته احترامها الصارم لبنية البيت التقليدي، إذ تحتفظ العَروض والضرب بدورهما كاملاً، كما يحتفظ قسما البيت بالتماثل من ناحية عدد التفعيلات. ليس هذا فحسب، بل إن العَروض تحتفظ بصفتها الأثيرة أي الوقفة الخاصة: الوزنية والمعنوية، في نهاية القسم الأول:

قد كنت أقدر أن أسعى على قدمي وأن أغير سير الشعب بالقلم

حتى إذا نالت الأيام من هممي عجزت عما عليه كنت مقتدرا

لم تنجح تجربة الشعر المرسل، لأن التغيير السطحي الكامن في إقصاء القافية «شكلياً»، لم يقدر أن يمسّ مطلقاً بنية البيت الشعري، وبالتالي لم يستطع أن يتخفف من نمط إيقاعي محدد سلفاً بالوقفتين لدى نهاية كلّ قسم من البيت الشعري (العَروض والضرب) من ناحية، أمّا من الناحية العَروضية البحتة، فقد حافظت العَروض على دورها الرئيس في تحديد الضرب. فالبيتان السابقان يجريان على وزن بحر البسيط، والعَروض المخبونة[66] (فعِلُن) حدّدت ضربها مخبوناً مثلها (فعِلُن). ويبيّن المثال السابق أن القافية ولو أخفيّت «ظاهرياً ولفظياً» إلا أنها داخلة إلى حد كبير في بنية البيت الشعري. وبالنتيجة ظهر إقصاؤها مفتعلاً وغير مبرر، إذ أصبح البيت الشعري ناقصاً أو مبتوراً، والأهم من ذلك أن إيقاعه بدا متكسراً من دون أي مبرر. ذلك أن البنية التقليدية للشعر العربي تقوم كما رأينا على بنية إيقاعية صلبة، تتميز بالتناظر ما بين الشطرين[67]، وبالعلاقة الدقيقة بين أركانه الثلاثة. ويُظهر الشعر المرسل أن اللعب غير المدروس بالقافية، والذي يعتبرها محض «زخرف» يسهل التخلي عنه، يطيح بالإيقاع برمّته، قبل أن يُخرج الشعر المرسل من جنة الشعر، ذلك أن هذا «التجديد» إن صحّ التعبير، لم يُفضِ في نهاية المطاف إلى «شكل» يُعول عليه.

أمّا الشكل الذي يمكن لنا القول، بأنه يُعول عليه، فهو لا ريب قصيدة التفعيلة[68]، التي انطلقت

مثل الأشكال السابقة من «منطقة» القافية وهواجسها. وتظهر إحدى قصائد نسيب عريضة كمثال ممتاز لبدايات الشعر الحديث المهووس بالقافية:

كفنوه

وادفنوه

واسكنوه

هوة اللحد العميق

واذهبوا لا تندبوه فهو شعب

ميت ليس يفيق

إذ خضع ترتيب «السطور» فيها لسطوة القافية المتناوبة المزدوجة، وجرت القصيدة على وزن بحر الرمل. لكن ترتيباً مختلفاً لسطورها، سيُظهرها مشابهةً للبيت التقليدي الموزون المقفى، ولكنْ بخمس تفعيلات لا ست كما جرت العادة:

كفنوه وادفنوه واسكنوه هوة اللحد العميق

واذهبوا لا تندبوه فهو شعب ميت ليس يفيق

وممّا لا شك فيه، أن التغيير في الشكل الطباعي للقصيدة، كان - وبقطع النظر عن التأثيرات الغربية والخارجية -، ينمّ عن نوع خاص من الوعي بضرورة التغيير، و«التحرر» من سطوة «الشكل» القديم. وقصيدة نسيب عريضة أعلاه، تُظهر مجموعة من الخيارات غير المبلورة في ذهن الشاعر، منها على سبيل المثال، اللغة المباشرة السهلة، المتخففة إلى حدٍ كبير من أي زخرف أو استعارة أو صورة شعرية. وهي تعكس في «استنهاضها» للشعب العربي، خياراً «شعرياً اجتماعياً» ينبئ عن التغيير في نظرة الشاعر إلى الحياة من حوله، وعن التغيير في موقف الشاعر. وتفصح القصيدة في الآن ذاته، عن وعي «جزئي» بخيار خجول في البحث عن إيقاعات خارج «التقليد»، إذ اتبع الشاعر تماماً إيقاع الجملة الأولى التي انتهت بلفظ «العميق» الممثل للقافية، والمشير إلى اكتمال المعنى، مثلما اتبع التقنية ذاتها في الجملة الثانية. بينما تشير الأفعال الواردة في بداية الجمل، إلى نوع من الحشو اللفظي، الذي لا يوّسع المعنى المراد قوله، بقدر ما يظهر كتأتأة متناغمة إيقاعياً. وتتكفل القافية في نهاية الجملة بإكمال المعنى وإيقاف التأتأة في آن معاً.

وسوف نلاحظ أن «التأتأة»، إن صحّ التعبير، التي تظهر كحشو لا لزوم له، تُشير بصورة

غير متوقعة إلى أثر «القالب» القديم، أو بصورة أدق إلى نظرة الشاعر -الجانح نحو التغيير- إلى البيت الشعري القديم على اعتباره محض «قالب» يستطيع الشاعر أن يُفرغ فيه «شحنة زائدة» من العواطف. بينما تتكفل القافية وحدها بلجم «العواطف / الحشو»، وبإعطاء دفق إيقاعي مريح وأكثر مرونة. فلو أخذنا مثالاً من نازك الملائكة، وتحديداً قصيدة «كوليرا» الأشهر في ريادة شعر التفعيلة:

سكن الليلُ

أصغ إلى وقع صدى الأنّات

في عمق الظلمة، تحت الصمتِ، على الأموات

صرخات تعلو، تضطربُ

حزن يتدفق، يلتهب

يتعثر فيه صدى الآهات[69]

لاستطعنا من خلال توزيع بعض سطورها، إعادتها إلى الشكل التقليدي. وكما في قصيدة نسيب عريضة، فإن الجمل التي تظهر نوعاً من التأتأة تجنح بسرعة نحو التحول إلى الشكل التقليدي بطريقة سلسة:

صرخات تعلو، تضطربُ　　　حزن يتدفق، يلتهب

وتشير بدايات النقد المرافق للتحول «الجديد» في القصيدة العربية، إلى «نزق» النقاد، وقلة صبرهم تجاه هذا الشكل الذي لما يكن قد أرسى أدواته بعدُ. فقد حفلت كتابات[70] عز الدين اسماعيل مثلاً، بالقصائد الجديدة قبل وبعد إعادة التوزيع، ممّا تكفل بإظهار «تقليديتها»، على نحوٍ طُمست فيه تلك التفاصيل الصغيرة التي كانت تنبئ عن الخروج الكبير من بنية البيت التقليدي. ولعّل اختلاف عدد التفعيلات في السطر الشعري عن مثيلاتها في البيت الشعري، كان يشير بصورة خفية إلى ازدياد قوة «إيقاع» الجملة في بناء القصيدة على حساب الإيقاع الوزني. لكّن النقد آثر آنذاك النظر في ضروب البحور التي أتاحت للشاعر أن يغيّر «طباعياً» في شكل القصيدة. وساد اعتقاد طويل من وقتها إلى يومنا هذا، بأن البحور المفردة لا المركبة هي التي تتيح للشاعر التنويع في عدد التفعيلات. واعتُبرت قصيدة التفعيلة وقتذاك على لسان الناقدة والشاعرة نازك الملائكة بأنها محض إعادة توزيع في التفعيلات في كتابها «قضايا الشعر المعاصر»[71]. وما سهّل هذا الاستنتاج

المتسرع، هو المتحقق النصي للشعر الجديد الذي أظهر ميلاً «مثيراً للانتباه» باتجاه البحور المفردة[72]. فقد كان بحر الرمل[73] والكامل[74] والمتقارب والرجز والخبب[75] والمتدارك من أكثر البحور انتشاراً في بدايات الشكل الشعري الجديد.

وكانت النتيجة الأكثر فداحةً لهذا التسرع، هي انفصال النقد عن الواقع. إذ ظهر النقد متشبثاً بما يعرفه «تقليدياً» عن علم العَروض، وفاته أن يُحدّث نِظرته إليه. وتسفر كتابات نازك الملائكة مثلاً عن فهم «تقليدي» للعَروض، إذ قامت بوضع قواعد صارمة فيما يخص الوتد المجموع[76]، والزحاف[77]، والتدوير[78]، والتشكيلات الخماسية والتساعية[79]، وصولاً إلى القافية[80]. وإن دلّ هذا على شيء، فإنما يدل على «نظرة» الملائكة إلى التفعيلة باعتبارها معطىً تجريدياً معزولاً، يمكن التحكّم به خارج سياق البحر. فعنايتها بالوتد المجموع، تنمّ عن تفضيلها للوقوف عند ساكن لا متحرك، وهي إذ تركز على ذلك تشير من دون قصد إلى قوة الوتد المجموع في النظرية الخليلية التي اعتبرت أي تغيير فيه «علة». ومن الواضح، أن نظرية الخليل أعطت أهمية كبرى للوتد، لكنها نظّرت لذلك من منطلق تجريدي بحت، لتعلّل التغيير الطفيف في الإيقاع بين بيتين ينتميان إلى بحر واحد. ولم تقل نظريته مطلقاً بضرورة التطابق بين موقع الوتد ونهاية الكلمة. كما أن استهجانها للتدوير، يدلّ على افتراض «تجريدي» بأن كلّ كلمة تقابلها ولا شك تفعيلة على مقاسها، وبالتالي، فإن انقسام التفعيلة أي الوحدة التجريدية بين لفظين غير مبرر، لذا، فإنها تفضل أن يزيد الشاعر عدد التفعيلات، أي أنها تنظر إلى القصيدة الجديدة وفي نفسها شيء من «القديم» على اعتباره قالباً ناجزاً يجوز حشوه ليمتلئ وفقاً لقانون متوّهم يقول بأن لكل لفظ تفعيلة تقابله. بينما يظهر التدوير حسب المتحقق النصي – القديم والجديد على حد سواء– كمُعبّر أمثل عن القوة المتنامية لإيقاع الجملة على حساب الإيقاع الوزني، فهو الذي يمتلك أن يوقف الإيقاع أو يمدّه، مثلما يضمن الانتقال السلس للإيقاع بين ألفاظ الشطرين في النظام القديم، ومن سطر إلى آخر في النظام الجديد. وبالمثل، لم تكن التشكيلات التساعية والخماسية أمراً مقصوداً لذاته بقدر ما كانت دالة على قوة إيقاع الجملة في السيطرة على الإيقاع جملةً، لجهة إيقافه آن تؤدي الجملة مقصدها.

لم تكن كتابات نازك الملائكة، تشكل استثناءً في النظر إلى قصيدة التفعيلة من زاوية العَروض، بل قامت كتابات كثيرة آنذاك، بتحليل متسرع، أفضى إلى تكريس مجموعة من الأفكار الخاطئة

بحق قصيدة التفعيلة. إذ اعتُبرت هذه الأخيرة مسؤولةً عن الإيقاع الرتيب المِمل، والذي تزيد من حدتّه قافية جديدة لا شأن لها بالقافية القديمة إلا من ناحية الرويّ، كما في هذا المثال لعبد الوهاب البياتي :

وجرحتَ إحساسي
يا أيها المتحجر الناسي
بحديثك القاسي
عن عقدي الماسي
عقدي المزيف أيها القاسي
ونفذْتَ كالفار المريضِ، إلى
نفسي تعريها كنسناس[81].

وكان لتلازم البحور المفردة مع هذا النوع من القوافي، الأثر الأكبر في تكريس أفكار خاطئة، تقول بأن قصيدة التفعيلة دخلت مأزقها الخاص، وبأنها لا تصلح إلا للبحور المفردة. بينما تكفّل المتحقق النصي بدحض هذه الأفكار، حين نجح الشعراء بتطويع بحور غير مفردة كبحر الخفيف والسريع والوافر والبسيط. فإذا أضفنا إليها : الكامل، والرجز، والهزج، والمتدارك، والرمل، والمتقارب، لاتضح لنا أن قصيدة التفعيلة لم تحد من استعمال البحور كما شاع وقتذاك. ولعل النظر في أحوال البيت المدمج أعلاه، وفي إحصاءات استعمال البحور، يسمح لنا بتعليل انتشار هذه البحور وتطويعها. مثلما يعيننا في فهم أكبر للبحر الطويل الذي بقي عصيّاً عن التطويع. وبالجملة يعيننا في النظر إلى التغيير الحاصل في «شكل» القصيدة من زاوية العَروض، بصورة أجدى.

إذ لم يكن في التسرع بمهاجمة الوزن، -على اعتباره أهم ما قامت عليه قصيدة التفعيلة-، فائدةً تُذكر، بل على العكس كان للنظرة إلى الوزن كدليلٍ دامغ على مأزق قصيدة التفعيلة، أثرٌ كبير في كبح «الحداثة» في النظر من زاوية علم العَروض. الوزنُ في النهاية هو مجرد أداة للقياس وهو غير مسؤول مطلقاً عن مآزق الشعر. وعليه، لا يمكن القول إن تحديد نازك الملائكة لبحور معينة كان سبباً في كبح هذه التجربة في مهدها، فالأمر لا يتعلق بالبحر في قصيدة قدر ما يتعلق بموهبة الشاعر وتمكنه من استعمال هذا البحر. لقد دأب النقاد[82] منذ البداية على مهاجمة نازك

الملائكة في تنظيرها هذا، ومثلوا لذلك من شعرها «الجديد» نفسه، وفاتهم أن ينظروا في قصائدها الموزونة المقفاة التي سبقت قصيدة «كوليرا». حيث يُصاب المرء بالذهول من كثرة ورود البيت المدمج فيها، إذ ربما كان للحس الإيقاعي المرهف الذي تتمتع به أثر حاسم في صواب حدسها تجاه الشكل الجديد. وعند هذه النقطة التي لا تتعلق إلا بالمقاربة العَروضية لنتاجها، فإن نازك تستحق بحق موقع الريادة في الشعر العربي الحديث.

لكّن انفصال النقد عن الواقع، أدى إلى نشوء نوع من التنظير غير المجدي، أكان من جهة نازك الملائكة التي غالت وقتذاك في وضع القيود، أم من جهة النقاد الذين اكتفوا بالتدليل على مثالبها، ونتيجةً لذلك، لم يحظَ الانتقال من الشكل الشعري التقليدي إلى الجديد بدراسة وتحليل «حداثيين» من الناحية العروضية. فالموضوع لا يتعلق بالانتقال من شكل إلى آخر ظاهرياً، وإنما بانتقال صعب هو الانتقال من إيقاع ذي نظام راسخ مكين وله جرسه الآسر، إلى إيقاع في طور الاقتراح، يحمل ما يكفي من إغراءات التجديد آن يحمل ما يكفي من كمائن البدايات. وهو يتطلب فهماً أكبر وأكثر عمقاً لكلّ العناصر الموجودة في البيت الشعري لا لعنصر واحد معزول من ناحية، مثلما يتطلب القدرة على توليد إيقاعات جديدة تمتزج مع باقي عناصر القصيدة بشكل مبتكر وأصيل في آن معاً من ناحية أخرى. وبكلام آخر، فقد تطلّب الانتقال الحقيقي تطويعاً لأركان البيت الشعري من ناحية، واستثماراً لافتاً لأدواته: الدمج (انقسام الكلمة بين جزأين من تفعيلتين) والتدوير (انقسام التفعيلة بين جزأين من كلمتين) والتضمين.

لعب البيت المدمج دوراً أساسياً كما رأينا في انسياب الإيقاع بين الشطرين، وفي خلخلة الإحساس بتفعيلة العَروض، التفعيلة الأقوى في البيت الشعري. لكنّه لم يرد مطلقاً مع التضمين الذي يقوم بالأمر ذاته مع القافية، إذ يخفي دورها في إيقاف المعنى، ويمّد الإيقاع إلى البيت التالي. والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن: ماذا لو اجتمعا معاً؟. لعّل الجواب الأكثر إصابةً في هذه الحالة هو «ولادة» شكل جديد: موزون وفقاً للتفعيلات التي يمكن أن تطابق الكلمات فيه أو لا تطابقها (التدوير). وفي هذا «الشكل» يأخذ الإيقاع الدلالي -أي الإيقاع الناجم عن تركيب الجملة- المرتبة الأعلى. وعليه، فإن البحور التي أتاحت في «الشكل القديم» ورود البيت المدمج -أي البحور القصار والمجزوءة-، هي التي تنجح تماماً في هذا «الشكل الجديد». وهذه البحور ليست البحور المفردة فحسب، إذ لا تعللّ التفعيلة المتكررة فيها «نشوء» شعر التفعيلة. وإنما هي

البحور التي تمتلك خاصيات إيقاعية أكثر مرونة من غيرها، كبحر الكامل، والوافر، والرمل، والهزج، والرجز، والمتدارك، والمتقارب، والسريع، والخفيف. إذ يستطيع الشاعر من خلال اعتماد «الدمج» كتقنية، أن يتبع الإيقاع الدلالي أكثر من الوزني، الذي تراجع إلى دورٍ «ضابطٍ»، إن صح التعبير، أو بصورة أدق إلى وسيلة للقياس، لا تؤثر على التركيب الدلالي، فتجبره على الانصياع إلى قوانينها، بل إن قوة الإيقاع الدلالي هي التي تتحكم بالإيقاع الوزني، فلها أن تزيده (يطابق الشاعر بين الإيقاعين مثلاً، أو يكرر حروفاً بعينها، أو يلجأ إلى الزخرف اللفظي) ولها أن تخفف منه (يعمد إلى إزاحتهما عن بعض). كما في هذه القصيدة لبدر شاكر السياب[83]:

وما من عادتي نكرانُ ماضيّ الذي كانا،
ولكنْ. . كلّ من أحببتُ قبلَكِ ما أحبّوني
ولا عطفوا عليّ، عشقتُ سبعاً كنّ أحياناً
ترفُ شعورهن عليّ، تحملني إلى الصينِ
سفائنُ من عطور نهودهنّ، أغوصُ في بحر من الأوهام والوجد،
فألتقطُ المحار، أظن فيه الدرّ، ثم تظلّني وحدي
جدائل نخلةٍ فرعاءْ

تجري القصيدة على وزن مجزوء الوافر، وإذا أعدنا توزيعها وفقاً للشكل القديم، نجد: الدمج والتضمين والمجاز[84]. ومن ناحية ثانية، يفرض الإيقاع الدلالي «وقفاته» الخاصة، التي لا علاقة لها بأركان البيت الشعري (العَروض والضرب والقافية). عدا أن الشاعر أخفى القافية تماماً:

وما من عادتي نكرانُ ماضيّ الـ	*ذي كانا، ولكنْ. . كلّ من أحببـ*
ـتُ قبلَكِ ما أحبّوني ولا عطفوا	*عليّ، عشقتُ سبعاً كنّ أحياناً*
ترفُ شعورهن عليّ، تحملني	*إلى الصينِ سفائنُ من عطور نهو*
دهنّ، أغوصُ في بحر من الأوها	*ـم والوجد، فألتقطُ المحار، أظنـ*
ـن فيه الدرّ، ثم تظلّني وحدي	*جدائل نخلةٍ فرعاءْ*

ويمكن أن نضيف إلى البحور السابقة بحر البسيط[85]، الذي قد يمكن استثمار التشكيلات الخاصة بمُخلّعه[86] من أجل التخفف من جنوح التفعيلتين (مستفعلن فاعلن) إلى تكرار وحدة وزنية، تؤكد

باستمرار على رجع البسيط في البيت التقليدي. يشير استعمال أدونيس لبحر البسيط إلى استثمارٍ للتدوير والتضمين في قصيدته الشهيرة (الصقر):

طاغٍ أدحرجُ تاريخي وأذبحه على يديّ، وأحييهِ،
ولي زمنٌ أقودهُ، وصباحاتُ أعذّبها
أعطي لها الليلَ، أعطيها السرابَ، ولي
ظلٌّ ملأتُ به أرضي
يطولُ، يرى، يخضرّ، يُحرقُ ماضيه ويحترقُ
مثلي
ونحيا معاً، نمشي معاً وعلى شفاهنا لغةٌ خضراءُ واحدةٌ
لكن أما الضحى والموت نفترقُ.

إذ إن كتابتها وفقاً لشكل البيت التقليدي، تبيّن بشكل لا لبس فيه أن قراءتها لا يمكن أن تستوي، وأن تحترم وقفتي العَروض والقافية:

طاغٍ أدحرجُ تاريخي وأذبحه   على يديّ، وأحييهِ، ولي زمنٌ
أقودهُ، وصباحاتُ أعذّبها   أعطي لها الليلَ، أعطيها السرابَ، ولي
ظلٌّ ملأتُ به أرضي، يطولُ، يرى،   يخضرّ، يُحرقُ ماضيه ويحترقُ
مثلي ونحيا معاً، نمشي معاً وعلى   شفاهنا لغةٌ خضراءُ واحدةٌ

بل إن الإيقاع الدلالي هو الذي يقود قراءتها. أمّا عروضياً، فقد لعب كلّ من التدوير والتضمين وإخفاء رنين القافية القديمة، والاستناد إلى تكرار حروف بعينها بدلاً منها، الدور الأكبر في تخفيف الإحساس بجنوح تفعيلتي البسيط نحو تشكيل وحدة وزنية متكررة. وفي الجملة، انحلّت أركان الشكل القديم من عَروض وضرب وقافية، كما لو أن بحر البسيط قد تحرر -فعلاً لا مجازاً- من دائرة المختلف التي ينتمي إليها.

ولا بدّ من القول إن شاعراً كبيراً كسعيد عقل، استثمر الإيقاع الناتج من تضافر الإيقاع الوزني والدلالي في الشكل القديم، بطريقة آسرة، فهو الذي لا يُشهد له وإنما يُستشهد به في هذا المجال:

فاسألي عن أصابع   لي، مسّت ذاك الثرى

زرعته - ورّحبتْ   قبل أن زرتِ - أزْهُرا
علّه يغدي إلى   قصرك الحلو، مَعْبرا
وإذا ما مَلِلْتـهِ   وأسى وحشةٍ عَرى
وتذكرتِ أرضنا   ورباها والأنهرا
فاهجسي بي أقبلْ، وفي   بردتي الكون أخضرا
طبتِ، يا مطلبي، اطلبي   بعد هدمٍ، فأعمُرا
أنا، إن أنت همْت بي   والسُهى حولنا يُرى
أبتني في النجوم لي   بعلبكّا وتدمرا
وأقولُ امرحي امرحي   واقطفي الشهب كالكُرى
لكِ، للّهوِ، للهوى   يُبّدل الكونُ منظرا

كنتُ قد بدأت من القافية، واعتبرتها أساساً في توليد «شكل» القصيدة، إذ هي التي وّلدت القصيد من بعد أن ولّدت الرجز والرمل وسجع الكهان. وهي التي وّلدت الموشحات من بعد المخمسات والمسمطات وأشباههما. وهي التي شغلت الشعراء عند بدايات الشعر الحديث، ودلّتهم إلى أن إقصاءها ببساطة من الشكل التقليدي، غير ناجح عملياً (الشعر المرسل). كان لابّد من النظر إلى دورها وإلى علاقاتها بأختيها العَروض والضرب، من أجل الخروج إلى «شكل جديد».

وتعتبر القصيدة المدورة[87] من أنجح نماذج[88] قصيدة التفعيلة. إذ يتم فيها استثمار «تقنيات» الإيقاع المتعلقة بانزياح الإيقاع الدلالي عن الوزني. وفي الجملة، تظهر القصيدة كجملة إيقاعية واحدة أو كمقطع إنسيابي متكامل، تُغذّيه بين فينة وأخرى قافية جديدة: فكلّ لفظ يمكن أن يتحول إلى قافية أن يتكرر في القصيدة. وهذه القوافي، التي أُطلق عليها خطأً اسم القوافي الداخلية لا تشبه من بعيد أو قريب القافية التي حدّدها الخليل ولا تلك التي حدّدها الأخفش، فهي لا تُوقف المعنى عندها، ولا يمكن قياسها وزنياً بـ« من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن»[89]، بل هي التي احتفظت من القافية القديمة بخاصية التجانس اللفظي فحسب.

والسؤال الذي يرنّ الآن: هل أعطت القافية «شكلاً» مبتكراً آخر لقصيدة التفعيلة؟

وقبل الإجابة عن السؤال، علينا أن نعود إلى البيت الشعري التقليدي، الذي يتميز بوقفتين

(العَروض والقافية)، تقومان بقسم البيت إلى جملتين تقريباً، فكأنما تمثل الأولى صوتاً، يجد جوابه في الثانية. وفي الجملة يوحي البيت التقليدي بتعدد الأصوات: هناك صوتٌ ورجع يقابله، إذ قد يتّم المعنى في الجملة الثانية، وقد تفسر الجملة الثانية غموض الابتداء في الجملة الأولى. فماذا لو وُضع الصوت والرجع بطريقة مختلفة؟ وماذا لو تغيّر مكان القافية، فأصبحت مفتاح المعنى لا قفله؟ تماماً كما في هذه القصيدة لمحمود درويش[90]:

بُرتقاليّةً، تدخلُ الشمس في البحرِ
والبرتقالةُ قنديلُ ماءٍ على شجرٍ باردٍ

بُرتقاليّةً، تلدُ الشمسُ طفلَ الغروب الإلهيّ
والبرتقالةُ، إحدى وصيفاتها، تتأمّلُ مجهولها

ذلك أن تكرار لفظ (برتقالية) وتناوبه مع لفظ (البرتقالة) في مطلع كل سطرين ثنائيين، يعطي القصيدة رنيناً يشبه رنين القافية. كما أن السطرين الثنائيين في كل مقطع، يشبهان قسمي البيت في الشكل التقليدي: يشكل كلّ واحد منهما جملةً مستقلة. ويأخذ السطر الأول مهمة تحديد وجهة المعنى، الذي لن يتم الإفصاح عنه ولن يكتمل إلا بعد الانتهاء من قراءة السطر الثاني. وبكلام آخر يشبه السطران قسمي البيت لجهة توزيع الأصوات بينهما: صوتٌ يُشير ورجعٌ يتمّم. وكلّ واحد منهما مستقل ضمن جملة ليست مكتملة وزنياً وإنما دلالياً، ذلك أن إيقاعها الدلالي أقوى من إيقاعها الوزني، الذي لن يقف بالضرورة عند نهاية لفظ (البحر). ولا يمكننا القبول هنا بمصطلح التدوير كتبريرٍ عروضي كاف. فصحيح أن التفعيلة قد تبدأ عند نهاية السطر وتكتمل عند بداية السطر الذي يليه، إلا أن ذلك لا يعلل توقف الإيقاع عند نهاية السطر الأول. ما يعلل الوقفة «الجديدة» هو التركيب الدلالي لا التفعيلة قطعاً.

فالكلام المحمول على البحر، لا يوازي الوزن ذاته لجهة انقسامه إلى قسمين كما في الشكل التقليدي، حيث يوجد نوع من توازٍ خفي بين الوقفتين العروضيتين (العَروض والقافية) والوقفتين الدلاليتين. وإنما يوازي الكلام المحمول ذاته إيقاعياً، فيخلق «شكله» من خلال إعطاء الإيقاع الدلالي قوة «تركيب» الشكل، إذ إن الانزياح بين الإيقاعين الوزني والدلالي، بلغ مدىً جديداً، أن سمح اللفظ المشابه للقافية في مطلع السطرين بفتح المعنى على عكس دور القافية القديمة التي

كانت تقفله.

أعطى هذا الإيقاع الدلالي كذلك، قوة «تركيب» شكلٍ ثانٍ لقصيدة التفعيلة، يغازل الشكل التقليدي بشطريه الصارمين عروضياً ودلالياً، وينفرد بـ«حداثته» في آن معاً. ويظهر هذا الشكل بـ«صورة أوضح» حين يضع درويش السطر الثاني أو الرجع ضمن قوسين معقوفتين، كما في «طريق الساحل» [91]:

طريقٌ يؤدّي إلى مصرَ والشام

[قلبي يرنّ من الجهتين]

طريقٌ المسافر من . . . وإلى نفسه

[جسدي ريشةٌ والمدى طائرٌ]

إذ يؤكد بذلك على ثنائية الصوت، التي نجدها في الشعر التقليدي المقفى، حيث رأينا كيف تفصل العَروض بين قسمي البيت معنوياً، لتقع مهمة «توضيح» المعنى أو إكماله على عاتق قسمه الثاني. فالجملة الأولى من القصيدة، تمهّد «درب» المعنى الوارد في الجملة الثانية. وبالمثل، تعيد جملة (طريقٌ المسافر من . . . وإلى نفسه) اللعبة ذاتها، وتضيف إليها تكرار لفظ (طريق)، الذي يلبس لبوس قافية جديدة، تتكررُ حرفياً، بيد أنها تفتح المعنى ولا تقفله، وإنما تجدده في كلُ مرة، إذ ترتبط به وفقاً للجملة الموضوعة بين قوسين معقوفين. من المفيد هنا أن نتذكر بأن تكرار القافية بمعنى واحد في القصيدة، عُدّ عيباً من عيوبها، واسمه الإيطاء. وينسجم ذلك تماماً مع دورها في إقفال المعنى حسب الشكل القديم. لكنّ دور القافية المتغيّر هنا، عكس البيت القديم برمّته، فكان الابتداء المعنوي منها، وكان من أهم تقنياتها «الجديدة» التكرار الذي يؤدي دوره في فتح «لا نهائية» للمعاني، إن صحّ التعبير.

وبعد، تبدو القافية وكأنها «أصل» للأشكال الشعرية، أن نرغب في النظر إليها كذلك. وأن نصدق أنها «الأصل»، فنتبعها من سجع الكهان مروراً بالرجز والرمل والقصيد والموشح والمربعات والمخمسات، لنصل إلى قصيدة التفعيلة التي تدنيها تارةً وتقصيها تارةً أخرى، بيد أن تغيير دورها من القفل إلى المفتاح، يُظهر بيت أبي النواس من الحقيقية لا من المجاز :

آخذٌ نَفسي بتَأليفِ شَيءٍ   واحدٍ في اللَفظِ شَتّى المَعاني

1- ص 26، «فن التقطيع الشعري والقافية»، صفاء الخلوصي، ط 5 مزيدة ومنقحة 1977، منشورات مكتبة المثنى ببغداد.

2- الجوهري، القرطاجني، كمال أبو ديب، الخ.

3- انظر محمد العلمي، «العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستدراك»، الدار البيضاء : دار الثقافة 1983.

4- «جمل قصيرة مقفاة بلا وزن، أي أنها لا يراعى فيها تساوي عدد المقاطع أو كميتها»، انظر ص 58 في «بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف»، محمد عوني عبد الرؤوف، القاهرة، مكتبة الخانجي بمصر، 1976. وانظر ص 61، المثال الآتي عن سجع الكهان : «تقول كاهنة من حدس : أنذركم قوما خزرا

ينظرون شزرا

ويقودون الخيل نثرا

ويهرقون دما عكرا»

5 - « وفي الشعر الرمل وهو عند العرب عيب وهو مما تسمي العرب. وهو كل شعر مهزول ليس بمؤلف البناء، ولا يحدون في ذلك شيئاً، وهو نحو قول عبيد : أقفر من أهله ملحوب

فالقطبيات فالذنوب

ونحو قول ابن الزبعرى : ألا لله قوم و لدت أخت بني سهم

هشام وأبو عبد مناف مدره الخصم

وعامة المجزوء يجعلونه، «رملاً». انظر ص 67، كتاب القوافي للأخفش، تحقيق عزة حسن، دمشق، وزارة الثقافة، 1970.

6- «كل ما كان على ثلاثة أجزاء، وهو الذي يترنمون به في عملهم وسوقهم ويحدون به» ص 68 في «القوافي» للأخفش، و ص 101 «في بدايات الشعر العربي» وزعم الخليل أنه ليس بشعر وإنما هو أنصاف أبيات أو ثلاث. . . وقيل «لأن أكثر ما تستعمل العرب منه المشطور الذي هو على ثلاثة أجزاء فشبه بالراجز من الإبل، وهو الذي تشد إحدى يديه، فيبقى على ثلاث قوائم، وقيل غير ذلك». و ص 101، في «طبقات فحول الشعراء» محمد بن سلام الجُمحي، اختيار وتعليق وتقديم علي أبو زيد، سلسلة المختار من التراث العربي / 34. دمشق : منشورات وزارة الثقافة 1985. «كذلك قول لبيد بن ربيعة إذ يفرق بين الرجز والقصيد : أرجزاً سألت أم قصيدا فقد سألت هيّناً موجودا»

7 - انظر ص 71-73 ، «بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف» دراسات مقارنة، محمد عوني عبد الرؤوف 1976مكتبة الخانجي بمصر.

8 - انظر «القافية في العروض والأدب»، حسين نصار، القاهرة، مكتبة الثقافة الدينية2000، . و ص 222 في «فن التقطيع الشعري والقافية»، مصدر سبق ذكره.

9 - التفعيلة الأخيرة من القسم الأول للبيت.

10- التفعيلة الأخيرة من القسم الثاني للبيت.

11 - انظر في «القافية في العروض والأدب» ص 36 «ولما كانت صفة القافية الإيقاعية بارزة كل البروز كانت أول ما استرعى الأسماع وشغلها عن غيرها، ولذلك، نجد أكثر المتحدثين عن القافية يتناولون ما يتصل بإيقاعها ووظائفه». مصدر سبق ذكره.

12 - انظر ص 21، «الكافي في العروض والقوافي»، الخطيب التبريزي تحقيق الحساني حسن عبد الله، القاهرة مكتبة الخانجي1969.

13 - «اسم يطلق على البيت الأول في القصيدة إن لم يكن مصرعاً» انظر ص 268 في «معجم مصطلحات العروض والقافية» محمد علي الشوابكة، و أنور أبو سويلم، عمان، دار البشير، 1991.

14 - «اسم للضرب إذا كان مغيراً عن عروضه بزيادة أو نقصان». انظر ص 238 في «معجم مصطلحات العروض

والقافية» مصدر سبق ذكره.
15 – ص 78 في «معجم مصطلحات العروض والقافية» مصدر سبق ذكره.
16 – ص 67 في «معجم مصطلحات العروض والقافية» مصدر سبق ذكره.
17 – ص 68 في «معجم مصطلحات العروض والقافية» مصدر سبق ذكره.
18 – ص 79 في «معجم مصطلحات العروض والقافية» مصدر سبق ذكره.
19 – ص 326 في «العمدة في محاسن الشعر وآدابه» (الجزء الأول)، لابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد قزقزان، دمشق، مطبعة الكاتب العربي، 1994.
–20 الأخفش، ابن جني، ابن رشيق، ابن عبد ربه
21 – ص 6 كتاب «القوافي» للأخفش. مصدر سبق ذكره.
–22 ص 13، كتاب «القوافي» للأخفش، مصدر سبق ذكره.
–23 ص –1 7 كتاب «القوافي» للأخفش، مصدر سبق ذكره.
24 – انظر «كتاب الأزمنة والتلبية في الجاهلية» لأبي علي محمد بن المستير (قطرب) تحقيق حاتم صالح الضامن، بغداد، مؤسسة الرسالة، 1985. لقطرب.
25 – انظر «قصيدة الرثاء، جذور وأطوار»، حسين جمعة، دمشق، دار النمير ودار معد، 1998.
26 – البيت لحاتم الطائي.
27 – البيت لحسان بن ثابت، ص 162 في «طبقات فحول الشعراء»، مصدر سبق ذكره.
–28 ص 191 في «معجم مصطلحات العروض والقافية» مصدر سبق ذكره.
29 – ص 240 في «الفصل والوصل بين البلاغة والنحو»، رسمية محمّد المياح، مجلة كلية الآداب، بغداد، المجلد 1، العدد 14، 1970–1971. وانظر كذلك «الصلة بين القافية وفواصل الآي القرآني»، أحمد نصيف الجنابي، ص ص 83–136 في مجلة آداب المستنصرية، بغداد، العدد 3، 1983.
30 – ص 43 في «طبقات فحول الشعراء» مصدر سبق ذكره.
31 – ص 54 «طبقات فحول الشعراء» مصدر سبق ذكره.
32 – ص 68 في «القوافي» الأخفش، مصدر سبق ذكره، و ص 208 «معجم مصطلحات العروض والقافية» مصدر سبق ذكره.
33 – ص 326 في «العمدة»، ابن رشيق، مصدر سبق ذكره.
34 –ص 331 في «العمدة»، ابن رشيق، مصدر سبق ذكره.
35 – قواعد الشعر» أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب، 291هـ شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، ط 1، 1948، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي بالقاهرة.
36 – ص 63، في «قواعد الشعر» مصدر سبق ذكره.
37 – ص 64، في «قواعد الشعر» مصدر سبق ذكره.
–38 ص 67، في «قواعد الشعر» مصدر سبق ذكره.
39 – ص 68، في «قواعد الشعر» مصدر سبق ذكره.
–40 ص 71، في «قواعد الشعر» مصدر سبق ذكره.
41 – ص 75، في «قواعد الشعر» مصدر سبق ذكره.
–42 ص 79–80، في «قواعد الشعر» مصدر سبق ذكره.
43 – في صدر الإسلام نلاحظ انتشاراً أوسع لبحر الرجز، وتراجعاً ملحوظاً لبحري الوافر والكامل، بينما يحتفظ بحر الطويل بالمرتبة الأولى، انظر الموسوعة الشعرية CD –Rom إصدار المجمع الثقافي أبو ظبي 2003.

44- انظر الموسوعة الشعرية.

45 - انظر ص 243 وما بعدها في «الشعرية العربية» جمال الدين بن شيخ، الدار البيضاء، دار توبقال 1996. وكذلك انظر، Dimitry Frolov، Classical Arabic Verse، History and Theory of Arud Leiden، Brill، P258، 1999-290.

46 - ص 22 في «الكافي في العروض والقوافي»، مصدر سبق ذكره.

47- انظر في الموسوعة الشعرية، «نور القبس»، للحافظ اليغموري. وانظر كذلك ص 270، في «العمدة» مصدر سبق ذكره.

48 - ص 331 في «العمدة» مصدر سبق ذكره.

49 - ص 58، «الكافي في العروض والقوافي» مصدر سبق ذكره.

50 - ص 58، «الكافي في العروض والقوافي» مصدر سبق ذكره.

51 - «الموسوعة الشعرية»، مصدر سبق ذكره.

52 - كما يحدث الأمر ذاته في بحر الخفيف، وفي البحور القصيرة الصالحة للغناء، كمجزوء الرمل ومجزوء الرجز.

53 - «المداخل من الأبيات: ما كان قسيمه متصلاً بالآخر، غير منفصل منه، قد جمعتهما كلمة واحدة، وهو المدمج أيضاً، وأكثر ما يقع ذلك في عروض الخفيف، وهو حيث وقع من الأعاريض دليل على القوة، إلا أنه في غير الخفيف مستثقل عند المطبوعين، وقد يستخفونه في الأعاريض القصار: كالهزج ومربوع الرمل وما أشبه ذلك». ص331، في «العمدة» مصدر سبق ذكره.

54 - ص 546 في «أبو العتاهية، أشعاره وأخباره، تحقيق شكري الفيصل، مطبعة جامعة دمشق 1965.

55 - انظر «التدوير وبحور الشعر»، أبو فراس النطافي، في مجلة جامعة الملك سعود مجلد 6 كلية الآداب العدد 2، ص ص 533-556 1994.

56 - وينطبق هذا الكلام على بحر الهزج، كونه لا يأتي إلا مجزوءاً.

57 - ص 543 في «التدوير وبحور الشعر» مصدر سبق ذكره.

58 -ص 322، في «العمدة» مصدر سبق ذكره.

59- الوتد المجموع هو تعاقب متحركين فساكن نحو: على، أما، لها. ويكتب عروضياً هكذا: //5

60 - ص 228 وما بعدها في « فن التقطيع الشعري والقافية» مصدر سبق ذكره. وأيضاً سلمى الخضراء الجيوسي في The Legacy of Muslim Spain، Leiden، Brill، 1992. . «.

61 - ص 305 في «فن التقطيع الشعري والقافية» مصدر سبق ذكره.

62 - أضاف ابن سناء الملك جزءاً جديداً على الموشح، وسماه السلسلة. انظر «دار الطراز في عمل الموشحات»

63 -407 Monroe (James)، Zajal and Muwashshahain The Legacy of Muslim Spain. P. مصدر سبق ذكره.

64 - انظر سلمى الخضراء الجيوسي في «الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث» بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 2001. وأحمد مطلوب في «دراسات بلاغية ونقدية» بغداد، دار الحرية للطباعة 1980. و Shumel Moreh 1800 ،in Modern Arabic Poetry-1970، The Development of its Forms and Themes under the Influence of Western Literature، Leiden، Brill، 1976.

65 - ديوان جميل صدقي الزهاوي، دار العودة، بيروت ط 2، 1979. ص ن ن.

66 - الخبن هو إسقاط الساكن الثاني.

67 - تذهب سلمى الخضراء الجيوسي في تحليلها للتناظر بين الشطرين إلى القول: إن «التوازن والتماثل في البيت ذي الشطرين لا ينجم عن وجود القافية، بل هو نتيجة صفة الوقف المزدوج: الوقفة الإجبارية في نهاية الشطر الثاني، أو

العجز، أي في نهاية البيت، والوقفة الاختيارية في نهاية الشطر الأول، أي الصدر . . . إن صفة التناظر والتوازن لا تفرضها القافية بل الوقفتان. غير أن الوقفة الاولى في نهاية الشطر الأول هي الغالبة في تقرير صفة التوازن». وبذلك تكون الباحثة قد أشارت بشكل مغاير لما هو سائد إلى العلاقة المعروفة بين الأعاريض والضروب في نظام الشطرين، لكنها في ملاحظتها الدقيقة تلك تنجح في التدليل على سبب إخفاق الشعر المرسل تقنياً. للمزيد انظر «الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث» مصدر سبق ذكره ص 577 وما بعدها.

68 - تعود تسمية شعر التفعيلة إلى د. عز الدين الأمين في كتابه «نظرية الفن المتجدد وتطبيقها على الشعر» وإلى النعمان القاضي في كتابه «شعر التفعيلة والتراث». انظر ص 221، في «المرجع في علمي العَروض والقوافي» لمحمد أحمد قاسم، جروس برس، طرابلس 2002.

69 - قصيدة «كوليرا» في ديوان «شظايا ورماد»، نازك الملائكة ص 121، مطبعة دار المعارف، بغداد، 1949.

70 - عز الدين اسماعيل، «الشعر العربي المعاصر، قضاياه ومظاهره الفنية والمعنوية» دار الثقافة بيروت، 1966. ص 69 وما بعدها.

-71 ص 56 في «قضايا الشعر المعاصر» نازك الملائكة دار الآداب، بيروت، 1962. «هو أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل تدخل فيه بحور عديدة من البحور العربية الستة عشر المعروفة».

-72 ص 65-66 في «قضايا الشعر المعاصر» مصدر سبق ذكره.

-73 فؤاد الخشن «أنا لولاك» 1946 وخليل شيبوب «الشراع» 1943 وبدر شاكر السياب «هل كان حباً» 1947، كلها من وزن الرمل.

-74 حرر السياب البحر الكامل وتناوله من بعده شعراء آخرون مثل البياتي وحجازي وغيرهم.

-75 الخبب من البحور المفردة : فَعْلُنْ وتعتبر هذه التفعيلة أساس المتدارك «فاعلن» ولكن مخبونة.

76 -انتقدت نازك الملائكة وقوف الشاعر على حرف صلد غير ممدود، وورود الوتد في منتصف الكلمة، انظر قضايا الشعر المعاصر ص-80 85.

77 - «هو أن يكتب أبياتاً كاملة وأشطراً تفعيلاتها كلها مصابة بالزحاف» ص 87. و «وقد تفشى الزحاف الذي هو في نظرنا مسؤول إلى حد كبير عن شناعة الإيقاع والنثرية» ص 88. انظر «قضايا الشعر المعاصر»مصدر سبق ذكره.

-78 «لأن التدوير ملازم للقصائد ذات الشطرين، لأن التدوير إذا وقع في الشعر الحر يعني أن البيت التالي يبدأ بنصف كلمة وهذا غير مقبول، لأن الشعر الحر ينبغي أن ينتهي كل بيت فيه بقافية والتدوير لا يتيح ذلك، يمنع التدوير في الشعر الحر لأن الشاعر يقدر أن يزيد في عدد التفعيلات دون أن يضطر إلى شطر كلمة بين بيتين». انظر ص 93-98 في «قضايا الشعر المعاصر»مصدر سبق ذكره.

-79 «ذلك أنها تبدو قبيحة الوقع، عسيرة على السمع» انظر ص 99-102 في «قضايا الشعر المعاصر»مصدر سبق ذكره.

80 - القافية ركن مهم في موسيقية الشعر الحر لأنها تحدث في النفس رنيناً وتثير في النفس أنغاماً وأصداء. انظر ص 160-163 في «قضايا الشعر المعاصر»مصدر سبق ذكره.

-81 عبد الوهاب البياتي «عندما يحب الفقراء» الأعمال الكاملة.

-82 على سبيل المثال: جبرا ابراهيم جبرا، لويس عوض، عبد الله الغذامي ، محمد النويهي وآخرون

-83 ص 639 «أحبيني» في الأعمال الكاملة، المجلد الأول، بدر شاكر السياب، بيروت، دار العودة، 2000.

84 - «إذا انتهى البيت ببعض كلمة وبعضها الآخر في أول البيت فيسمونه المجاز . . . قال ابن سنان «ومن عيوب القوافي أن يتم البيت ولا تتم الكلمة التي منها القافية حتى يكون تمامها في البيت الثاني، وذكره المبرد وسماه المجاز ومثاله :

شبيه بابن يعقوب   ولكن لم يكن يو
سف يشرب الخمر   ولا يزني ولا يو
سع الامواء بالقهو   ة مزجاً لك يكن دو
ن في . . . « انظر ص 69 في «معجم المصطلحات والقافية»، مصدر سبق ذكره.

85 – جرب بدر شاكر السياب أن يطوّع بحر البسيط في بعض قصائده، منها على سبيل المثال «أفياء جيكور» و «سفر أيوب» / المقطع الرابع.

–86 مخلع البسيط هو لون أو نوع من أنواع مجزوء بحر البسيط، دخل عَروضه وضربه الخبن والقطع معاً. . ووزنه : مستفعلن فاعلن مُتَفْعِلْ. ص 70 في «علم العَروض وموسيقى الشعر العربي، غازي يموت، بيروت، 2003.

–87 أطلق مصطلح القصيدة المدورة على القصائد التي يرد فيها التدوير بشكل كثيف، ويقصد به أبو فراس النطافي مثلاً « تجزئة الكلمة بين صدر البيت وعجزه، أو بين آخر البيت والبيت الذي يليه في الشعر المقفى، وتجزئة التفعيلة أو الكلمة بين آخر السطر وأول السطر الذي يليه في الشعر الحر والقصيدة المدورة». ص 533 «التدوير وبحور الشعر» مصدر سبق ذكره. ولا شك أن مصطلح التدوير هنا غير دقيق ، إذ يخلط بين الدمج في الشعر المقفى وتجزئة التفعيلة التي يعتبرها مرادفة لتجزئة الكلمة في الشعر الحر. فتجزئة الكلمة هي الدمج، بينما تجزئة التفعيلة تعني عملياً انقسامها بين كلمتين، والشاعر حر في هذه الحالة أو يوردها في آخر السطر أو في منتصفه، تماماً مثلما كان حراً في إيرادها في حشو البيت. أمّا القصيدة المدورة فهي التي تتحرك إيقاعياً كما لو أنها كتلة واحدة لا فواصل فيها، وبكلام آخر فإنها القصيدة التي تظهر كمقطع واحد.

88 – لا يوجد «نظرياً» خلا القصيدة المدورة والقصيدة المقطعية نماذج يمكن القياس عليها في قصيدة التفعيلة، لأن هذه الأخيرة تتميز بقدرتها على التشكل وفقاً لإيقاع الجمل ولمشيئة الشاعر بالطبع.

89 – ص 149، «الكافي في العَروض والقوافي»، مصدر سبق ذكره.

90 – ص 37، «برتقالية» من ديوان «كزهر اللوز أو أبعد»، محمود درويش، بيروت، رياض نجيب الريس، 2005. وانظر كذلك قصيدة «الكمنجات» من ديوان «أحد عشر كوكباً»، الدار البيضاء، دار توبقال، 1992.

91 – وانظر كذلك، «الجميلات هن الجميلات» و «فكر بغيرك» في ديوان «كزهر اللوز أو أبعد»، محمود درويش، بيروت، رياض الريس للتأليف والنشر، 2005.

الفلاح والرواية الحديثة في مصر

سماح سليم

في القرن العشرين، احتل الفلاحون المصريون، الذين كانوا على مدار آلاف من السنوات، العمود الفقري لاقتصاد متطوّر وغني يعتمد على الزراعة والتجارة، صدارة الخطاب الاجتماعي، والأيديولوجيا السياسية في الدولة المصرية الحديثة، حين ظهر الفلاّح فجأة كرمز قوي للهوية الوطنية. الفلاّح الذي كان لقرون موضوعا للاحتقار والتجاهل من جانب النخب الحضرية، أصبح الآن وثيق الصلة بالثقافة الوطنية، إلى حد أن معظم الإنتاج الفني والفكري في مصر يتوسل صورته، والدولة نفسها تحكم باسمه، أو تدعي ذلك على الأقل.

ومنذ عشرينات القرن العشرين، أخذ الشعراء، والمؤلفون الموسيقيون، والفنانون التشيكليون، والكتّاب في التركيز بكثافة على الفلاّح باعتباره الموضوع الصحيح لفن وطني حديث. وقد أسهمت المؤلفات الموسيقية لسيد درويش، والنصب التذكارية لمحمود مختار، وروايات طه حسين، وتوفيق الحكيم، في تصوير ملامح هذه الشخصية الجديدة. كما كتب المثقفون المعروفون

سماح سليم، كاتبه واكاديميه من مصر

من أمثال سلامه موسى، ومحمد حسين هيكل المقالة تلو الأخرى، احتفاء بنسبه القديم، وأصالته الوطنية. بينما زعم ساسة ارستقراطيون مثل الزعيم الوفدي سعد زغلول، وحتى الملك فاروق نفسه، بنبرة عالية، لأنفسهم أصولا فلاّحية. وقد كان من غير الممكن مجرّد التفكير في وضع كهذا قبل خمسين سنة.

الثورة المصرية في العام 1952 قامت باسمه، وبعد الثورة استمر الإنتاج الفكري والفني في التركيز على ثقافة الفلاّح. وعلى امتداد النصف الثاني من القرن العشرين، رسمت الروايات، والأشعار، والأفلام، والمسلسلات التلفزيونية، القرية والفلاّح بتفاصيل حيّة لوصف مشاكل المجتمع المصري، ولفت الأنظار إلى مستقبل أفضل. أصبح الفلاّح ممثلا لمصر نفسها، كما أصبح الانحدار من أصول فلاّحية، ربما للمرّة الأولى منذ قرون في تاريخ مصر، ميزة ومصدرا للفخر، طالما أن الفلاّح هو المصري الأصيل.

يمكن إعادة هذا التحوّل الكبير في صورة الفلاّح، والخطاب السياسي المحيط بها، إلى أوائل القرن التاسع عشر، على الأقل. ويمكن القول بصفة عامة إن الكولونيالية، ودمج مصر في الاقتصاد الرأسمالي العالمي، قد وفرا الشروط الاجتماعية والسياسية التي سهلت هذا التحوّل. انطوت هذه الشروط، أيضا، على مأسسة الدولة الحديثة وتعزيزها، وعلى ظهور القومية، والكفاح ضد الكولونيالية، وعلى تغيّرات ديمغرافية ضخمة شهدتها مصر بفضل الحجم المذهل للهجرة الريفية، وانتشار معرفة القراءة والكتابة، والتعليم العالي، وأخيرا على الوعي المتنامي للفلاّحين بدورهم الراديكالي الخاص كقوة سياسية، واقتصادية، في مصر الحديثة.

وقد نشأت بفضل هذه التغيرات المادية ميثولوجيا كاملة، وبنية خطابية جديدة وفريدة من نوعها، رغم كونها خيالية، تمحورت حول شخصية الفلاّح المصري على امتداد القرن العشرين. ارتبط تبلور هذه الميثولوجيا بعمليتين تاريخيتين مركزيتين حدثتا في وقت واحد. كانت الأولى نشوء وتعزيز الدولة الوطنية الحديثة في مصر، خاصة في المرحلة الكولونيالية المتأخرة في نهاية القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين. والثانية ظهور واستقرار أنواع أدبية جديدة منذ أواخر القرن التاسع عشر: المقالة الصحافية، والقصة القصيرة، والرواية.

لذلك تمتاز العديد من الروايات المصرية المكتوبة على امتداد القرن العشرين بخلفيات ريفية. ومعظم كتّاب مصر كتبوا على الأقل رواية واحدة عن الفلاّح، وقريته. وقد حققت شخصيات

نهضوية بارزة، قبل ثورة 1952، فتوحات تأسيسية مهمة في هذا المجال: طه حسين، إبراهيم عبد القادر المازني، توفيق الحكيم، ومحمد حسين هيكل، على سبيل المثال.

وبعد الثورة ركز العديد من الكتّاب والروائيين، من أمثال عبد الرحمن الشرقاوي، وعبد الحكيم قاسم، ويحيي الطاهر عبد الله، ويوسف القعيد، وخيري شلبي، وعبد الفتّاح الجمّال، اهتمامهم بطريقة تكاد تكون حصرية على القرية. كما أصدر آخرون، مثل يوسف إدريس، وبهاء طاهر، عملين، أو ثلاثة أعمال وثيقة الصلة القرية.

وإذا وضعنا نجيب محفوظ، الحائز على جائزة نوبل، جانبا، فإن معظم الإنتاج القصصي المصري الحديث يتكوّن من روايات القرية. حتى الرواية ذات الخلفية الحضرية الخالصة يلاحقها حضور القرية بصفة دائمة تقريبا، كمكان أصلي بالمعنى التاريخي والجغرافي، يمتاز بكثافة إشكالية عالية. ومرجع هذه الظاهرة، كما سنبيّن في الصفحات التالية، إلى المركزية المتنامية لمسألة الأرض والفلاّح في الوعي الوطني الحديث، وأيديولوجيا الدولة.

الرواية العربية في مصر - كما في كل مكان آخر في العالم العربي - سياسية، لذلك تجد الأهمية السياسية لفكرة الأرض والفلاّح انعكاسها بالضرورة في رواية القرن العشرين. كما تعكس رواية القرية موضوعات تتصل بسوسيولوجيا الثقافة في النسق المصري الحديث، حيث تُرسم مشكلة الهوية الاجتماعية بالمعنى السياسي والفردي معا، وتوصف بصورة متكررة من خلال التصوير المجازي «للصدام» بين الريف والمدينة، كما تعايشه شخصيات فردية، أو مجتمعات برمتها.

ومن زاوية أدبية محددة، فإن هذه الظاهرة كامنة، أيضا، في طبيعة البنية السردية للرواية كما ظهرت في مصر: أي إشكالية الواقع والمحاكاة (تصوير الواقع) والفاعل السردي (الذات الروائية) وعملية السرد نفسها (اللقاء بين الذات والموضوع).

يركز هذا الكتاب على العلاقة الأولية بين القرية المصرية والرواية، كما نشأت وتطوّرت بداية من العقود الأولى من القرن العشرين، وحتى نهايته. وفيه أحاول البرهنة على أن المكوّنات البنيوية وموضوعات الفن الروائي نفسه ارتبطت من حيث الجوهر بالعملية التاريخية التي ظهر فيها الفلاّح كموضوع للعلوم الاجتماعية، ولخطاب سردي جديد، وكذلك باعتباره قوّة متمردة في التاريخ المصري الحديث.

بحث تيم ميتشل في كتابه «استعمار مصر» الطبيعة الفكرية، والمؤسساتية، المعقدة للمشروع

الكولونيالي الذي اعتمد عمليتين متلازمتين هما الانضباط والتمثيل. ويحاول البرهنة في هذا الكتاب بأن بناء وتعزيز الدولة الحديثة في مصر استدعى، وأسهم في توليد، طريقة جديدة في الإدارة السياسية والاجتماعية، وهي تقنية انضباطية جديدة تمارسها السلطة، التي تم تنظيمها وتوليدها مؤسساتيا عبر هيئات مثل الجيش الوطني، والتعليم الخاضع لإشراف الدولة، والتخطيط العمراني، وهندسة البناء.

فالحداثة المصرية، كما تجلت، تشكلت من جانب اقتصاديات السوق الرأسمالية العالمية، ونظريات التنوير والإمبريالية. وقد انبثقت الدولة الوطنية ـ كما أشار بارثا شاترجي، وآخرون ـ بفضل هذه الدينامية، وبشكل خاص من البنى القائمة للإدارة الكولونيالية. وفي هذا السياق، يصف ميتشل كيف ارتكزت الإدارة البريطانية الكولونيالية في مصر ـ وقبلها حكومة محمد علي (المنسوب إليها على نطاق واسع فضل إنشاء الدولة «الوطنية» الأولى ـ على بنى قانونية وإدارية جديدة، وعلى سياسات اقتصادية صُممت لتنظيم وتنسيق وزيادة ما أصبح يُعرف «بالقوى الإنتاجية»[1] في البلد.

وفي مصر القرن التاسع عشر، كانت غالبية القوى الإنتاجية، التي أشار إليها ميتشل، في الريف، سواء من حيث الأيدي العاملة، أو المصادر الزراعية. وقد كان محمد علي أوّل من بدأ في الاستغلال المنظم والمُخطط لتلك المصادر، من خلال إصلاح قوانين ملكية الأرض، والتشريع الذي نشأ بموجبه أول جيش حديث، ودائم في مصر. وفي وقت لاحق من القرن التاسع عشر، أسهم إسماعيل، حفيد محمد علي، في خلق ملكيات زراعية خاصة كبيرة الحجم، مما زاد في تغيّر العلاقة بين الدولة والمناطق الريفية الداخلية ـ وبالتالي بينها وبين النخب المدينية والإنتلجنسيا ـ.

عززت الإدارة الكولونيالية البريطانية هذه العملية عبر مزيد من التشريعات الزراعية، وتدابير مجهرية معقدة للبنية والإنتاج الريفيين. وخلال هذه الفترة بدأ الفلاّح في دخول خطاب المثقفين العقلانيين، والسياسيين، باعتباره موضوعا وطنيا محتملا (حتى وإن كان إشكاليا) وذلك خلافا لما كان عليه في السابق («يد عاملة» خرساء، غير ضرورية، وإن كانت في بعض الأحيان عنيدة). وخلال هذه الفترة، أيضا، كان يجري تطويع فن السرد العربي الحديث. وقد ظهر الفلاّح كموضوع مركزي في الخطاب الوطني، والرواية، في لحظة التماس بين هاتين القوتين التاريخيتين.

وبحكم ازدياد الاحتكاك بين المدينة والقرية في القرن التاسع عشر، وشروع الدولة، بطريقة منهجية وواعية، في تعبئة مصادر المناطق الريفية الداخلية، ازداد انشغال المثقفين الإصلاحيين والوطنيين بدور الفلاّحين في مشروع النهضة الوطنية. أولا، كقوّة عمل، وثانيا، كمواطنين محتملين[2].

وقد وجد منشقون سياسيون من أمثال الهجّاء، والكاتب المسرحي، يعقوب صنّوع، في هؤلاء الفلاّحين قوّة مهمة، وحاسمة، في الكفاح ضد الإمبريالية الأوروبية في مصر، وضد العرش، أيضا. بينما نظر آخرون إلى الفلاّحين باعتبارهم حرّاس هوية وطنية راكدة ومتخلفة، لكن واجب النخب الوطنية الطليعية يستدعي إصلاحهم، لكي يتسنى لمصر أخذ مكانتها بين الدول المستقلة.

وفي الوقت نفسه، شكك بعض المثقفين في الشرعية الاجتماعية والثقافية للنخب المصرية الجديدة، وشرعوا في استكشاف عواقب التفاعل الثقافي، غير المحسوب، مع الكولونيالية، وكذلك معنى الهوية الفردية والجمعية، في إطار حشد من الأيديولوجيات الاجتماعية الجديدة: الليبرالية، والداروينية الاجتماعية، والقومية. وقد تسببت هذه الدينامية التاريخية المتضاربة في نشوء انفصام وجودي، أو تمزّق، في المخيال الوطني، سيلاحق المثقفين المصريين على امتداد القرن العشرين.

صاغ المثقفون من آباء النهضة الحداثة باعتبارها ثنائية ثقافية راسخة في التاريخ الشرقي. وقد أقصيت الجماهير إلى هامش هذه الحداثة، التي لا يمكن تكييفها بصورة صحيحة إلا مع التصورات الذاتية والتاريخانية للنخبة. وفي هذا النموذج ظهر الفلاّح باعتباره رمزا رومانسيا للشعب، وكذلك علامة محتملة لتدهوره التاريخي. وبالقدر نفسه بدأ المثقف الحضري الكوزموبوليتي، الذي اعتبر نفسه طليعة للنهضة، في بلورة هويته بطريقة مجروحة. فقد رأى نفسه فردا مغتربا، ومعزولا، وعاجزا عن التواصل مع ذات جمعية وطنية ميثولوجية، ضاعت منه لغتها وثقافتها إلى الأبد في غشاوة الماضي، وبالتالي أصبح وعيها لذاتها، وهويتها الفردية، ملفقا، ومتصدعا، وغير مكتمل.

كذلك، أسهم دخول نوع جديد من السرد القصصي العربي - الرواية والقصة القصيرة - إلى الحلبة الثقافية في مصر، في هذه العملية التي تجري على نطاق أكبر، حين شرعت إنتلجنسيا

البرجوازية الوطنية الحضرية، في أواخر القرن التاسع عشر، وأوائل القرن العشرين، في تأمل هويتها باعتبارها صوت طبقة، ومجتمع، جديدين. وكان التمثيل القصصي للبيئة الاجتماعية لهذه الطبقة (الواقع الاجتماعي) إحدى التقنيات التي تجلت فيها عملية التأمل الذاتي هذه. وقد وفّر الفلاّح المادة الخام للمخيلة الأدبية الوطنية الجديدة، كما تجلى أمام الشخصية الروائية الكوزموبوليتيه الحضرية باعتباره الآخر في حكاية أصلية قديمة.

اتخذت هذه الديناميكية في كتابة رواية القرية المصرية في القرن العشرين هيئة شرخ عميق بين فضائي النص الاجتماعي والسردي، شرخ تقوم الحكاية، أو الراوي (سواء كان الراوي بضمير المتكلم، أو الشخصية المركزية) بتذويته. وبالتالي، فإن إحدى الطبقات الدنيا الرئيسة لنص رواية القرية المصرية هي حكاية المحاولة التي يبذلها الفاعل الروائي للكلام عن، والتحرر من، الآثار الضارة لهذا الشرخ بين الذات والأخر.

يتكرر هذا التصوير البلاغي المرّة تلو الأخرى على امتداد القرن العشرين، وإلحاحه يدل على مشكلة سياسية، ووجودية تعود إلى لحظة البداية في قلب الحداثة المصرية. إنها مشكلة أصول جمعية، وفردية، أي مشكلة هوية. وهي، أيضا، مشكلة تتضمن تاريخا من الصراع الاجتماعي الحاد، الذي يزداد تعقيدا.

المثقفون الوطنيون الأوائل وخطاب الإصلاح الاجتماعي

بدأ الكتّاب والمثقفون الحضريون في التعبير عن اهتمام متزايد بالفلاّح في العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر. فقد كافح المثقفون المنتسبون إلى حركة عرابي لتعبئة الفلاّحين ضد النظامين العثماني، والبريطاني في مصر. وكجزء من هذه العملية نشأ خطاب للإصلاح الاجتماعي تمحور حول شخصية الفلاّح، باعتباره ممثلا لشخصية وطنية مفترضة. ولكي يقوم الفلاّحون بدورهم كقوة عمل فعّالة وحديثة، فمن الواجب تعليمهم ليخرجوا من حياة الكسل، وعادات وتقاليد الجهل. وفي غضون ذلك ظهرت فكرة التعليم باعتباره مشروعا وطنيا لا يحتمل التأجيل.

كان عبد الله النديم من أبرز، وأغزر، أبطال التعليم الوطني، والإصلاح الاجتماعي، وفي هذا السياق كتب بإسهاب عن الفلاّح في مجلاته. وكان رجال من أمثال عبد الله النديم، ومحمد عمر، كتّاباً ينتسبون بجلاء إلى طبقة وسطى صاعدة، متميزة، ومختلفة نوعيا عن الطبقات العليا

الارستقراطية [التي تتبنى الثقافة الغربية] والعوام، والجماهير الغفيرة من الفقراء في المدن والريف على حد سواء [3] .

تنحدر الشخصيات البارزة في بداية النهضة - أحمد فتحي زغلول، محمد المويلحي، قاسم أمين، وأحمد لطفي السيّد، الذين يعتبرون على نطاق واسع بمثابة «آباء مؤسسين» للحداثة الفكرية المصرية - من الشرائح العليا في المجتمع المصري. معظم هؤلاء تلقى تعليمه في الغرب، وهو عضو في نخب حضرية ذات ملكيات زراعية كبيرة، وكذلك كاتب غزير الإنتاج، ومصلح.

وقد تأثرت أفكارهم الإصلاحية بالفلسفة الوضعية الأوروبية في القرن التاسع عشر، التي انتشرت على نطاق واسع في الأوساط الثقافية المصرية في أواخر القرن، بفضل ترجمة أعمال لمنظرين اجتماعيين من أمثال جيرمي بانثام، وهربرت سبنسر، وغوستاف لوبون. وخلافا للنديم، وعمر، فقد أعجب العديد من هؤلاء أيما إعجاب بالثقافة الليبرالية الغربية، وتماهوا معها، ورأوا في أنفسهم النخبة الطليعية لنهضة مصر الاجتماعية والسياسية. وكانوا مهتمين بموضوعات معاصرة ملحة ومتنوّعة. فالمويلحي ينتقد فوضى وظلم نظام المحاكم المختلطة، وتدهور الفقهاء في مصر، وأمين ينبري للدفاع عن تعليم النساء، وفتحي زغلول ولطفي السيّد يكتبان بإسهاب عن الحاجة لتبني ثقافة سياسية ليبرالية بين الطبقات المصرية الوسطى الصاعدة.

ومهما تكن الموضوعات التي عالجوها، فإن هذه الجماعة من المثقفين نظرت إلى «المجتمع» نفسه ككيان مجرّد، تحكمه قوانين علمية عامة، ومبادئ تنظم (الحياة الاجتماعية). وفي هذا السياق يجادل ميتشل بأن تشخيص وإصلاح هذا النظام الاجتماعي المجرّد - «تصوّروه متميزا تماما عن الأفراد والممارسات التي يتكوّن منها» - كان الموضوع الرئيس للمصلحين الوطنيين في كل الطيف السياسي والاجتماعي [4] .

وقد مال التأريخ الوطني إلى تكريس هذا الجيل باعتبارهم مؤسسي وأبطال الحركة الوطنية المعادية للكولونيالية في طورها الأول. بينما أوحي باحثون آخرون أن ذلك الجيل تشكّل من برجوازية كومبرادورية مهتمة بمصالحها الذاتية، وذات علاقات ملتبسة بالبريطانيين والقصر [5] . وأشار ميتشل إلى شبكة المصالح المهنية، والاجتماعية، والمالية المشتركة، التي ميّزتهم كطبقة اجتماعية عن الغالبية العظمى من المصريين.

كان [محمد المويلحي، وقاسم أمين، وأحمد فتحي زغلول] أعضاء في الصالون الاجتماعي

والأدبي نفسه، وهناك اختلطوا بالموظفين الحكوميين، والقضاة، والنوّاب العامين، وبأعضاء من العائلات التركية المهمة في البلد، وكذلك بموظفين بريطانيين، ومستشرقين جاءوا للزيارة.

لم يكن الهم الكبير للأشخاص الذين تجمعوا في صالونات كهذه عند نهاية القرن التاسع عشر، الاحتلال الكولونيالي، الذي بدأت عائلاتهم كملاّك للأراضي، وتجار، وموظفين حكوميين، في الاستفادة منه، حتى وإن كانت تمقت السيطرة الأوروبية، بل كان تهديد العامة في الخارج، في الشوارع والمقاهي[6].

يميل ميتشل في وصفه لأولئك المثقفين إلى تجاهل مدى تعقد وتنوّع أيديولوجياتهم السياسية، وكذلك الفوارق الدقيقة في انتمائهم السياسي[7]. فهؤلاء كانوا رجالا سعوا إلى التحرر من قيود ثقافة اعتبروها شكلانية، عاجزة، وتقليدية، وإلى المشاركة بفعالية في قيم أوروبا الديمقراطية الليبرالية، التي تبدو أعلى شأنا، عبر محاولة لإعادة صياغة المؤسسات المحلية الاجتماعية والسياسية.

ورغم سلطتهم وبحبوحة عيشهم إلا أنهم كانوا مدركين بقوّة لحقيقة وضعهم كمواطنين في بلد يخضع للاستعمار - الإدراك الذي خلق نوعا من الانزياح الثقافي والنفسي في مخيلة المثقف - وازداد هذا الوعي إلحاحا مع انكشاف تاريخ الإمبريالية الأوروبية في القرن العشرين. ومع ذلك، فإن ملاحظة ميتشل مهمة لأنها تعري الموقف شديد الالتباس تجاه الثقافة الشعبية المحلية، والفقراء، والعاملين (الجماهير) في الخطاب الإصلاحي الذي أنتجه المثقفون في نهايات القرن التاسع عشر.

وبالفعل، غالبا ما كانت الجماهير المصرية التي لا يميزونها مستهدفة في مناظراتهم. كان «العامة» - من الأميين، والمنحلين، ورعاع المناطق الحضرية المرضى، وفلاحين من الأرياف لا يملكون الأرض، ويعانون من التململ والاضطهاد - الذين يقتحمون المدينة بأعداد متزايدة مصدر تهديد للمصالح المادية للبرجوازية الجديدة، وبالتالي لازدهار وتقدّم الشعب نفسه.

كانت العلوم الاجتماعية الجديدة قد وصلت إلى الأوساط الثقافية في نهايات القرن التاسع عشر عبر ترجمات لأعمال الوضعيين الأوروبيين في القرن التاسع عشر، خاصة هربرت سبنسر، وغوستاف لوبون، وإدموند ديمولين.

ترجم أحمد فتحي زغلول كتاب «كيف تحقق تفوّق الانكلو - ساكسون» لديمولين إلى العربية

في العام 1899، وكتاب «القوانين النفسية لارتقاء الشعوب» لغوستاف لوبون في العام 1913، وكتابه «نفسية الجمهور» في العام 1909.

كذلك أنتج فتحي زغلول ترجمة غير منتهية، وغير منشورة، لكتاب سبنسر «الإنسان في مواجهة الدولة»، وفي العام 1892 ترجمة لكتاب جيرمي بينتهام «مقدمة في مبادئ الأخلاق والتشريع»[8]. وترجم طه حسين «سيكولوجية التعليم» للوبون في العام 1922، وأعقبه بترجمة «حضارة الغرب». وقد كان المقصود من وصف لوبون «للعقل الجمعي» أو «التركيبة الذهنية» التي تتطور على مدار أجيال عديدة في تاريخ شعب ما إظهار الفرق بين الشعوب المتقدمة والمتخلفة. علاوة على ذلك، وجد زعمه بأن «روح» شعب ما تنتسب إلى نخبه الاجتماعية والثقافية «التي تمثل التجسيد الصادق لقوى عرق بعينه» صداه لدى الإنتلجنسيا المصرية التي نظرت إلى نفسها كرائدة للتقدم الوطني والتنوير[9]. كانت «مشكلة» المجتمع لدى أولئك المثقفين تتمثل في كيفية تعليم، وتنظيم، وإدارة جماهير العامة الفوضوية، المخرّبة، والخطيرة، في سبيل الوصول إلى المرحلة الهيغيلية في الحداثة الأوروبية.

تمثل كتابات أحمد فتحي زغلول، ولطفي السيّد الأيديولوجيا الاجتماعية لهذا الجيل النخبوي من المثقفين الليبراليين العلمانيين. وقد كان كلاهما أبنا لعائلة من ملاّك الأراضي الأغنياء في الريف، تعلّما في أوروبا، تكلّما الفرنسية بطلاقة، وعاشا في الأوساط الاجتماعية والسياسية نفسها. إضافة إلى ذلك، كانا صديقين حميمين إلى جانب علاقة الزمالة. وقد كان فتحي زغلول، المحامي بالمهنة، عضوا في المحكمة، التي أصدرت الأحكام سيئة الصيت في محاكمة دنشواي في العام 1906، بينما تآمر الحزب الدستوري الحر، حزب لطفي السيّد، في حالات كثيرة مع البريطانيين ضد القصر وحزب الوفد، كلما انسجم ذلك، ماليا وسياسيا، مع مصالح أعضائه من الملاّكين العقاريين.

وقد كان كلاهما ليبراليا بالمعنى الكلاسيكي، يؤمن بأن «أفضل المبادئ الاجتماعية والسياسية ليست ما يستهدف مثلا مستحيلة، بل ما يتناسب مع شخصية وطريقة تفكير شعب بعينه»[10]. أيدا تطبيق الملكية الدستورية، بقدر ما كانا على درجة عالية من الارتياب في الديمقراطية كنظام سياسي. وكانا على قناعة راسخة بالدور المنوط بطبقتهم باعتبارها طليعة وطنية، ووضعا مسؤولية التدهور السياسي والاجتماعي للبلد على عاتق جماهير المصريين.

آمن فتحي زغلول بأن القوّة الوطنية تُقاس بقوّة طبقة النخبة (الطبقة الممتازة، الطبقة العليا) التي ورثت قدرتها الفكرية مع أصلها النبيل. وأشار إلى الجماهير باعتبارهم الغوغاء، والطبقات النازلة، وزعم أن «النخبة تبني والغوغاء تهدم». كانت هذه النخبة مسؤولة عن إرشاد مصر إلى مكانها المناسب بين شعوب أوروبا المتنوّرة. وإذا تخلت عن دورها فمن المؤكد أن تحل الفوضى والفاقة[11].

ويكاد أحمد لطفي السيد، بمفرده تقريبا، يكون الشخص الذي نشر الأفكار السياسية والاجتماعية لدى الجيل التالي من الكتّاب والمثقفين، الذين ارتبطوا بجريدة السياسة، ومن أبرزهم محمد حسين هيكل، صاحب «زينب» الرواية المصرية الأولى، وأحد المنظرين الأساسيين للأدب الوطني. وقد كتب السيّد مطوّلا، انطلاقا من قناعته بأن إصلاح شخصية مصر الوطنية يسبق إمكانية الإصلاح الاجتماعي أو السياسي، عن عيوب هذه الشخصية، التي تشكلت في ظل الخمول التاريخي، والمكر، والسلبية، ونقصان احترام الذات لدى الشعب المصري.

وكما فعل فتحي زغلول، آمن لطفي السيّد بالواجب التاريخي لطبقته في «النزول إلى مستوى الجماهير والمشاركة في عواطفها الفجة، لنيل ثقتها، وقيادتها على غفلة منها في اتجاه مصالحها الحقيقية»[12].

لم تكن هذه الطبقة الرائدة منتمية، بالمعنى الضيّق للكلمة، «للمجتمع» المعطوب، الذي تخيّله زغلول، والسيّد، وأقرانهما، بل كانت كطبقة فوق وأعلى من جماهير المصريين الزاخرة، الفوضوية، المنغمسة في شهواتها، والتي تحتاج إلى إصلاح عاجل. فهي تحللهم، وتمثلهم، وتنطق باسمهم. بهذا المعنى أصبح المجتمع في نظر المفكر النخبوي، فكرة مجرّدة، وأصبحت السلطة السياسية الحقيقية، والفعالية التاريخية، وحتى الذاتية الفردية، الامتياز الحصري لهذا المفكر باعتباره فردا يواجه بيئته من خلال علاقة إشكالية عميقة، بالمعنى السياسي، والوجودي.

في ظل هذه العلاقة الجدلية تشكّلت شخصية الفلاّح في كتابات المثقفين الإصلاحيين الأوائل (والتي يمكن أن يجدها الإنسان وقد أُعيد إنتاجها في خطاب الإدارة الكولونيالية). تجوهر الفلاّح المصري باعتباره كسولا، خنوعا، ومراوغا، يؤمن بالخرافات ولا يصلح عموما لحقوق ومسؤوليات المواطنة الحديثة. وبعد العام 1919 ساد وصف جديد رومانسي، ولا يقل عن السابق فوقية، للفلاّح المصري، الذي صوّره خطاب قومي عالي النبرة بتعبيرات ريفية ومثالية،

مدعيا أن الفلاّح والقرية هما المصدر على مدار قرون للأصالة والخصوصية الوطنيتين، ومحتفيا بالعمل الزراعي كنشاط طبيعي، وسرمدي.

وقد بيّن سيد عشماوي في دراسته الممتازة عن الثورات الفلاّحية في مصر القرن العشرين، كيف كان الخطاب الاجتماعي السائد، الذي تمحور حول «شخصية» الفلاّح المصري في العقود الثلاثة الأولى من القرن، ردا أيديولوجيا صريحا من جانب البرجوازية على التهديد الكامن في الثورة الفلاّحية نفسها[13].

لذلك، ورغم استراتيجيات المقاومة العديدة، وغالبا العنيفة، التي اتبعتها المناطق الريفية في طول مصر وعرضها منذ القرن التاسع شعر فصاعدا (التي شملت، ولم تقتصر على، ثورات منظمة ضد السلطات ـ الكولونيالية والمحلية ـ وضد ممثليها من كبار الملاّكين) استمرت الإنتلجنسيا الوطنية قبل العام 1952 في إنتاج صورة مسالمة، وشاعرية للفلاّح، والثقافة الريفية بشكل عام.

ولكن مع ازدياد صعوبة التحكم بالوضع الاقتصادي والاجتماعي القائم في مصر في الثلاثينات والأربعينات، ووصول الهيجان الحضري والريفي حد الغليان، أخذ جيل جديد من المثقفين الاشتراكيين والراديكاليين في مهاجمة الصرح الخطابي لوطنية النخبة الرومانسية، وفي التعبير عن الفلاّح المتمرّد والناضج من ناحية سياسية.

أدرك هذا الجيل العلاقة الضمنية بين الأيديولوجيا الاجتماعية والثقافة، ولهذا السبب بالتحديد صُنّف أعضاؤه كأعداء للدولة من جانب أنظمة مصرية متعاقبة.

الرواية والذات الإشكالية

كما في أوروبا، ظهرت الرواية في مصر كميدان أدبي مُتنازع عليه[14]. فقد اتهم خصوم الرواية هذا الجنس الأدبي بالخلاعة وإفساد العقول الغضة للناشئة، بينما رأى فيه المدافعون عنها أداة لتهذيب مشاعر الطبقة الوسطى الصاعدة بأسلوب ولغة تتمكن من فهمهما بلا مصاعب. وقد كتب أحمد إبراهيم الهوّاري دراسة مدهشة حول المواقف السائدة بين نقّاد مطلع القرن العشرين، الذين نظروا صراحة إلى الرواية باعتبارها أنسب الأشكال الأدبية «لغرس القيم الأخلاقية، وترقية العادات، والسلوك، وتحويل رجال الذوق والفكر إلى مربين للكسالى والعوام . . بين الجماهير، عن طريق التسلية والفكاهة»[15].

كما أشار محسن طه بدر إلى رفاعة رافع الطهطاوي باعتباره مؤسس هذا الاتجاه، وأدخل الكتابات الساخرة لمحمد المويلحي، والقصص الفلسفية لفرح أنطون، والروايات التاريخية لجرجي زيدان، في نقاشه للسياق الذي ظهرت من خلاله الرواية العربية الأصلية، جنبا إلى جنب مع العدد الكبير من الترجمات المعاصرة لروايات رومانسية أوروبية.

يركز الهوّاري، أيضا، على الصحافة الشعبية باعتبارها حقلا تجريبيا لقصص ذات نزعات تعليمية واضحة، ويوحي بأن الكثير من هذا السرد الجديد كان معنيا بالعلاقة بين الجنسين، والأشياء الجديدة في الحب الرومانسي، والزواج القائم على المودة، مثلا[16].

في الواقع، كان لدى معظم الجرائد الثقافية في تلك الفترة الكثير مما تقوله حول هذا الموضوع بشكل خاص، وحول الموضوعات المنزلية عموما. فقد تضمنت جريدة «الأستاذ»، لصاحبها عبد الله النديم، والتي كانت تحظى بشعبية واسعة، مقالة شبه منتظمة بعنوان «مدرسة البنات» تتمثل في حوار بين أم وابنتها، حيث تسدي الأم نصائح منزلية مفيدة. وتضمنت حتى دوريات رفيعة المستوى مثل «المقتطف» زاوية تدعى «تدبير المنزل».

يدرس الهوّاري النقاش الدائر في هذه الزاوية ما بين 1905-1907 حول ما تنطوي عليه قراءة الروايات من مجازفات أخلاقية، خاصة بالنسبة للجنسين من الشباب[17]. وقد أسهم لطفي السيّد في النقاش حول دور الأدب الجديد بتعبيرات وطنية محددة:

«ليس الأدب، كما يتصوّر المفكرون السطحيون، وسيلة لتسلية المتأدبين، ولا حكاياته مجرد طريقة جميلة لقتل وقت ثمين. الحقيقة أن الأدب والتاريخ الأدبي من أهم العلامات المميزة لأمة من الأمم، إذ يعملان على ربط أجيال الماضي بجيل الحاضر، يحددان شخصيته الخاصة، ويميزانه عن الآخرين. وبالتالي تدوم شخصيته عبر الزمن، ويتسع مجال التشابه بين أفراده، وتقوى وشائج التضامن بينهم»[18].

نظر المثقفون الاصلاحيون خلال هذه الفترة إلى الأدب الجديد باعتباره نوعا من الملاط الاجتماعي، الذي يقوم بتهيئة المصريين، من خلال تعليمهم وتهذيب شخصيتهم الجمعية، ليكونوا مواطنين في دولة حديثة. ومن جانب آخر، نظروا إلى الحكايات الشعبية الشفهية باعتبارها على طرف نقيض مع الرواية الحديثة، فكرروا هجومهم على الأولى التي رأوا فيها سببا لفساد الجماهير، وعرضا من أعراضه. فالسياق الاجتماعي للحكواتي في المقهى يعزز عادات الكسل،

المليئة بالعيوب، لدى هذه الجماهير، بينما تسهم أعاجيب الملاحم الشعبية (السير) والحكايات الشعبية (الحدوتة) في سذاجتها وميلها إلى الخرافات.

كان هذا التحيّز الخاص ـ وغالبا شديد الحماسة ـ ضد هذا الوسيط السائد للثقافة الشعبية، كامنا في معظم الخطاب النقدي في أواخر القرن التاسع عشر، وأوائل القرن العشرين، الخطاب الذي أسهم في تطوّر الرواية باعتبارها جنسا أدبيا جديدا، وحديثا من حيث الأصل، وطبع التاريخ الأدبي بطابعه حتى وقت قريب.

يجادل ميتشل بأن أوروبا قد أنتجت في القرن التاسع عشر نظرة إلى الكون تقسم العالم إلى فاعل وموضوع للفعل، إلى مُراقب ومُراقَب، إلى واقع وتمثيل للواقع. كان هذا «المكان الذي يرغم فيه الإنسان باستمرار على التصرّف كمتفرج من جانب عالم نُظم ليكون قادرا على التمثيل»، و«حيث العالم الحقيقي . . شيء يُخلق من خلال تمثيل ما ينتجه من سلع»[19]. علاوة على ذلك، كانت قوّة التمثيل ـ كما بيّن إدوارد سعيد ـ هي قوة فرض النظام، والإدارة، والاستعمار. وبالتالي فإن تواريخ الحداثة الرأسمالية، والإمبريالية، وتوّسع الدولة/ الأمة، والواقعية كفلسفة جمالية مترابطة بطريقة يصعب الفكاك منها.

اعتمدت واقعية القرن التاسع عشر في الرسم، كما في الرواية، على وجهة نظر كامنة، على نحو متخيّل، في موقف مستقر ومركز لسلطة مطلقة، لكنها غير مرئية تماما. وقد حاولت وجهة النظر هذه تقليد «الموضوعية» الباردة للحقيقة العلمية.

يتكلّم ميتشل عن «الثقة التاريخية الكبرى» في أوروبا القرن التاسع عشر، حينما كانت ثروة وسلطة البرجوازية الوطنية، والتوّسع الكولونيالي الطليق للدولة، في الذروة. انعكست «الحقائق السياسية للعصر» في «حقيقة التمثيل» التي وسمت الواقعية، وبرزت في المعرض، والمتحف، والعرض المسرحي. وبالتالي، انطوى تمثيل «الواقع» على اغتراب عميق، وأخفى إستراتيجية أساسية من استراتيجيات القوّة. لم يكن انعكاسا طبيعيا، أو «صحيحا» أو «حقيقيا» للعالم الخارجي، بل كان إسقاطا لمؤثر يدعى «الواقع» على عالم خارجي يوسم الآن بالاضطراب وعدم الوضوح[20].

وبالطريقة نفسها، انطوت البنية السردية للرواية الجديدة، التي ظهرت في العقود الأولى من القرن العشرين، على قطع راديكالي مع الأنماط القديمة في النتاج الأدبي العربي. وكما فُهم

المجتمع كحقل مميّز ومجرّد للمعرفة الإنسانية القائمة على علاقة فاعل وموضوع للفعل، أخذ فعل السرد على عاتقه إعادة إنتاج الانفصام المضمر في هذه النظرة الجديدة.

لم يعد الراوي حارس، أو أداة توصيل، لما تراكم من تراث. وهي شخصية محددة، مرئية، وشفافة بقدر ما ينطق من خلالها صوت التاريخ والحكمة الجمعية. أصبح الراوي الجديد فردا يقف «خارج» الجماعة، يراقبها، يصفها، ويرويها. لا يفعل ذلك باعتباره مؤرخا للجماعة، بل يصدر عن موقف يجسد وجهة نظر ذاتية ومع ذلك فهي سلطوية ومهيمنة.

يظهر الفاعل في الرواية نفسها كمادة أوتوبيوغرافية يهيمن عالمها الداخلي على النص. فقد ارتبط مشروع الإصلاح (تهذيب الأخلاق) على نحو وثيق بعملية التمثيل (تصوير المجتمع)، لذلك جاء فعل السرد لتجسيد العلاقة المراوغة بين السارد (الذات الروائية) وذات جمعية غامضة ومجرّدة تعرف باسم «المجتمع» تمثل واقعا وطنيا مزعوما (الواقع).

يصف ميشيل زرافا الرواية في أوروبا باعتبارها سجل صعود البرجوازية إلى السلطة كطبقة منسجمة ومهيمنة:

«جاءت الرواية إلى الوجود على يد رجال أرادوا العثور على مكانهم في تدفق التاريخ، كما كانوا مدركين بأنهم يشكلون شريحة معيّنة في المجتمع. لذلك، بدلا من الترتيب الكوني المنظم، وما فوق الطبيعي إلى حد ما، الذي تقترحه الأسطورة، أخذت الرواية على عاتقها مسؤولية التعبير عن ترتيب تقوم به جماعة بعينها في سياق إنشاء نفسها كطبقة، تستمتع بالعثور في الروايات على سجلات زمنية متسلسلة، وصريحة، لماضيها، وكذلك على سمات واضحة لقوتها، ومزاياها، ومتعها»[21].

يعرّف النقد الماركسي الرواية الواقعية الكلاسيكية في أوروبا باعتبارها ابستمولوجيا برجوازية تضع الذات في مواجهة المجتمع على خلفية علاقة يسمها ميل نمط الإنتاج الرأسمالي إلى تسليع الأشياء بميسمه. لذلك، يصبح السرد بمثابة السياق الذي يتم من خلاله حل، أو إدارة، أو تسوية، إشكالية الفرد المتمرّد في مواجهة المجتمع.

الواقعية، في حقيقة الأمر، يجري تخليقها في الرواية كقصة اجتماعية للفرد باعتباره مشكلة: ماذا، أين، وكيف يكون معنى الفرد في هذا العالم المبتذل، إذ يجابه بتحدي التاريخ والمجتمع؟ لا تكف الرواية عن الإحساس بالفرد، تجلبه.. أو تجلبها، إلى هذا الحقل الجديد للواقع، إلى

الاعتراف، والمعرفة، والمعنى[22]. وفي مسعاها إلى خلق مصيرها الاجتماعي الخاص، تضم هذه الذات المصطنعة، المستقلة ذاتيا، وتحل التناقض الانطولوجي الكامن في الرواية، وتبرز كمرآة من نوع ما للجسد الاجتماعي ككل.

ظهرت الرواية في مصر، في مرحلتيها الرومانسية والواقعية، في ظل ظروف تاريخية تختلف عن تلك التي عرفتها الرواية في أوروبا. فخلافا لنظيرتها الأوروبية، لم تنل البرجوازية المصرية فرصة تعزيز هيمنتها كطبقة اجتماعية ذات تقاليد ثقافية وسياسية راسخة. فسرعان ما قوبل ظهورها في المشهد التاريخي كطبقة في القرن التاسع عشر، وفي الوقت نفسه تقريبا، بظهور كتلة متمردة وواعية سياسيا من فقراء المناطق الحضرية والريف، اكتسبت يقظة وراديكالية بفضل تجربة الإمبريالية، وثورة عرابي، والاحتلال البريطاني.

كذلك، فإن وضعها كطبقة في البنى الاقتصادية والمالية الأوسع للرأسمالية العالمية قلّص من قدرتها على إنشاء هيمنة وطنية راسخة تقوم على الأنواع نفسها من التنازلات السياسية والاقتصادية التي منحتها البرجوازية الأوروبية على مضض لفقرائها العاملين. وقد سرّعت الثورة المصرية في العام 1952، ووسعت حجم، هذه العملية.

هذه الدينامية التاريخية محفورة في الجنس الروائي ـ خاصة في رواية القرية ـ على مدار القرن العشرين. فالقصة في شكليها الرومانسي والواقعي كانت مطوّقة دائما بوعي محدوديتها التاريخية والخطابية، بعدم أهميتها الذاتية أمام زحف التاريخ، والحضور القوي الزاخر لجماهير الناس المهمشة والمحكوم عليها بالصمت، التي تدعي لنفسها حقا قويا في التاريخ نفسه.

يرجع عبد المحسن طه بدر هذه العلاقة الإشكالية بين الفاعل الروائي والذات الجمعية إلى العقد الثاني من القرن العشرين، في الفترة التي تلت مباشرة نهاية الحرب العالمية الأولى، وثورة 1919 المصرية. تلك كانت الفترة التي ظهر فيها «الأدب الوطني» كأيديولوجيا أدبية سائدة في الكتابات النقدية لمحمد حسين هيكل، وسلامة موسى، بين آخرين، وهي أيضا الفترة التي يؤرخ فيها بدر لظهور الرواية الفنية في مصر. فهو يصف مبرر وجود هذه الرواية الفنية باعتباره «التعبير عن نظرة الكاتب إلى العالم المحيط به، أي الواقع. إن كاتب مطلع القرن البرجوازي الذي يصفه بدر مثقف يتبنى ثقافة أخرى، عالق بقوّة بين عالمين، وبين هويتين:

الطبقات الوسطى لم تكن قادرة على تحويل المجتمع، أي ثقافته وفنونه، بأي طريقة تذكر.

لذلك، ظل التعليم مشروعا مدرسيا، وكان المثقفون الراديكاليون أقلية ضعيفة وهامشية، بلا تأييد شعبي يذكر. لم تكن المشاريع التقدمية الإصلاحية مثل تحرير المرأة، وترقية الأدب، ذات جذور في الواقع الاجتماعي، بل فرضت بفضل ما مارسته ثقافة أوروبية أرقى من تأثير. وقد نال هذا التأثير قبولا فكريا مجردا، ولم يخترق قلوب الناس. وفي الواقع، فشل أحيانا، في اختراق حتى قلوب دعاته»[23].

يجد الانزعاج الأيديولوجي والبنوي الذي يصفه بدر ترجمته في بنية الرواية - ورواية القرية بشكل خاص - من خلال شخصية ما يدعوه بالتناوب الذات الروائية والذات الراوية، وما سبق وأشرت إليه بالفاعل الروائي، أو البيوغرافي. فهو فاعل مغترب، محبط، عاجز عن التواصل مع الواقع، الذي يملي عليه الواجب الوطني والفني ضرورة تصويره. وهو متثاقف مرتين، مرّة كمواطن من أبناء المستعمرات، وفي المرّة التالية كوطني. المناطق الريفية الداخلية التي وُلد فيها تمثل المناطق الموروثة لقوّته، وحدود هامشيته أيضا. فالفلاحون الذين يسكنون تلك المناطق - مصدر ثروته، وهويته الرومانسية - هم في الوقت نفسه موضوع فضوله، وشفقته، وارتيابه، وهم مصدر ضيقه. هذا الفاعل ممزق ومشوّش، وبين قطبين خلقهما انقسام الذات تبرز رواية القرية كأحد الأجناس الروائية الفرعية في مصر القرن العشرين[24].

الفلاّح في الأدب

قبل القرن العشرين، لم يعتبر الفلاح موضوعا مناسبا للأدب الرفيع. فقد انحصر اهتمام الشعر، والأدب، المكتوب باللغة العربية الفصحى في موضوعات وشخصيات حضرية: الحاشية، رجالات دولة وحرب، فقهاء، وتجار أغنياء، وحتى بعض صعاليك العوام من العالم السفلي في المدن. حتى الروايات الشعبية الهجينة لغويا مثل ألف ليلة وليلة، وسيرة بيبرس، استعارت موضوعاتها وشخصياتها من بيئات حضرية بالتحديد، ونظرت إلى الريف عموما كبداية لنهاية العالم المتحضر - «مناطق العجيب والخارق للطبيعة»[25]. لذلك، كان الأدب نفسه مسألة حضرية صافية سواء في الإنتاج أو الاستهلاك.

يحب رواة القصص الانشغال بمغامرات أبناء الملوك، والوزراء، والتجار الأغنياء، وأصحاب الحوانيت، والحرفيين، وسقاة الماء، وحتى العربجية، لكن أحدا منهم لا يقبل بهدر جهود خياله

على الفلاّح، أو بالأحرى على الأصل الريفي[26].

ورغم أن مسرحيات خيال الظل في القرون الوسطى تضمنت، أحيانا، شخصيات فلاّحية، فإن «هز الدفوف في شرح قصيدة أبي شادوف»، ليوسف الشربيني في القرن السابع عشر، هو العمل القصصي الوحيد، الذي تركز على الفلاّح بصفة حصرية، قبل القرن التاسع عشر[27].

كان الشربيني عالما دينيا ينحدر من قرية شربين لكنه يقيم في القاهرة، ويقوم بمعاملات تجارية متكررة مع قريته الأصلية، لعلها إقراض النقود. يدعي عمل الشربيني بأنه تعليق على قصيدة لفلاح يدعى، كما يشير العنوان «أبو شادوف»، لكنه يمثل في الواقع هجاءً شاملا للفلاّح المصري، وطريقة عيشه، من وجهة نظر فقيه وتاجر حضري محنك، تربطه بالريف مصالح مالية كبيرة.

وفي هذا الصدد يشير غابرييل باير إلى أن التحيزات ضد الفلاح المصري المتجلية في «هز الدفوف» تقوم في الغالب على نوادر وقصص متداولة على نطاق واسع في القاهرة في القرن السابع عشر، وبالتالي تشكل موقفا حضريا عاما من الريف وقاطنيه[28].

تكمن فكرة العمل الأساسية في الجزء الثاني من الكتاب، المكتوب كتعليق هجائي على قصيدة أبي شادوف، بينما تضم المقدمة الطويلة حكايات، وخرافات، وقصائد، ونكات، ومُلحاً إيحائية، وفواحش تدور بشكل خاص حول شخصية الفلاّح، ووصف الشربيني لحياته اليومية[29]. الفلاح كما يصوّره الشربيني غبي، مادي، مبتذل وبخيل. وهو ماكر ومخادع ـ اللصوصية في دمه ـ وفوق هذا كله يجهل المبادئ الأولية لديانته. لذلك، فهو غير نظيف إلى حد يسمح بممارسة الشعائر الدينية، بلا أخلاق، وحتى متحلل من ناحية جنسية[30].

يستنتج باير، خلافا لعدد من النقّاد المصريين الذين علقوا على مخطوطة الشربيني في الخمسينات والستينات، أولا أن الشربيني ألّف «هز الدفوف» في المقام الأوّل لمجرد تسلية قرّائه وأقرانه. وثانيا، أن النص حالة شاذة في الأدب العربي في ذلك الوقت[31]. وفي الحالتين فإنه يقدم لمحة على المواقف الحضرية ما قبل الحديثة تجاه الفلاّح ـ مواقف تصر على الاستمرار بضراوة في الخطاب الإصلاحي في أوائل الفترة الوطنية في مصر، وبعدها، وتستمر بطريقة متناقضة جنبا إلى جنب مع الأيديولوجيا الرومانسية الحديثة، التي وضعت الفلاّح في صدارة الخطاب الوطني الصاعد.

في الفترة الحديثة، بدأ الفلاّح بالظهور كشخصية أدبية متكررة، ذات ملامح يمكن التعرّف

عليها، في أواخر القرن التاسع عشر في الأعمال المسرحية والصحافية ليعقوب صنّوع، وعبد الله النديم. كلاهما كان مؤيدا قويا للعرابيين، قبل وبعد ثورة العام 1881، وبهذا المعنى ارتبط اختراعهما للفلاح كشخصية أدبية، بالمشروع السياسي والفكري لتلك الحركة الوطنية المبكرة. كما كان كلاهما ناقدا قاسيا للعائلة المالكة المصرية - خاصة الخديوي إسماعيل وابنه توفيق - وللمؤسستين العثمانية والبريطانية في مصر، في ذلك الوقت. لذلك، استخدما شخصية الفلاّح كأداة لبلورة النقد الثقافي والسياسي للإمبريالية، وطغيان الدولة. خلق صنّوع فلاّحه على صورة «ابن الأرض» المضطهد والمتمرد، بينما بلور النديم شخصية فلاّح أكثر غموضا، يجسد تخلّف وجهل الشخصية الوطنية المصرية، لكنه يقف في مواجهة البرجوازي الفاسد المتأورب، الذي يزدري ثقافته الوطنية، ويرفض بالتالي كل روابط والتزامات تشده إلى وطنه.

وفي هذا السياق بالذات كان صنوّع والنديم رائدين في الاستخدام الأدبي الحديث للهجة العامية - واقعة ذات نتائج مهمة ودائمة بالنسبة لتطوّر بنية الرواية، فمنذ تلك اللحظة أصبح صوت الفلاّح مقترنا بنقد الخطاب السائد - لغة مضادة إذا جاز القول - وجزءا لا يتجزأ من إدخال العامية المصرية في الأدب. كانت الدراما، والاسكتشات، والحوار - الأجناس التي استكشفها صنوع والنديم - مناسبة لكتابة ما دعاه باختين «المزج اللغوي»، أو «الحراك الحيوي للغات» - جوهر الخيال الحواري، أي المكوّن البنيوي الأساسي للجنس الروائي. لذلك، كان النديم وصنّوع مسؤولين عن ابتكار صوت حواري دائم لفلاّح سيظهر باعتباره الصوت المركزي في رواية القرن العشرين المصرية.

كانت المقامة مناسبة، أيضا، لتطوير هذه البنية القصصية الحوارية، ليس بفضل ما اعتادت معالجته من موضوعات تمس الصعاليك وحسب، ولكن بفضل ما تنطوي عليه عموما من أصوات متعددة، وأنظمة لغوية، تمثل العالم السفلي للمجتمع الحضري الكوزموبوليتي.

تعتبر قصة محمد المويلحي «حديث عيسى بن هشام» البارعة المتأثرة بالمقامة في نهاية القرن التاسع عشر، إلى حد بعيد البذرة الجنينية للرواية العربية. وقد صوّرت، أيضا، شخصية فلاّح، «العمدة» المواطن الأصلي المثير للبهجة والمخادع، الريفي الساذج القادم إلى المدينة الكبيرة لتذوّق لذاتها، الذي يقع في براثن جماعة خبيثة من أوغاد المدينة[32].

تمثل رحلة المويلحي الصاخبة اللعوب، بتفاصيلها الكثيرة، في قاهرة نهاية القرن التاسع عشر، نقدا لاذعا للفساد السياسي والأخلاقي الذي ابتلت به كل قطاعات مجتمع يخضع للكولونيالية.

قاهرة المويلحي صورة قاتمة لعالم فقد التوازن، عالم فتّاك انجرف بعيدا عن كل المعاني التاريخية والجمعية للهوية والمسؤولية، عالم من برجوازية قليلة الذوق، فاجرة، ومتأوربة بغباء، وإنتلجنسيا متوّسطة القيمة تنتمي إلى القرون الوسطى، ومؤسسة مالية وسياسية محتالة وضارية، وطبقات دنيا حضرية فاسدة أخلاقيا وعديمة الفائدة، يتعايش فيه هؤلاء كما يفعل غرباء عدائيون في محطة للقطارات.

على خلفية هذا العالم المشوّه والخاضع للكولونيالية، تقوم شخصية العمدة بوظيفة سردية مزدوجة. فهو عبارة عن مفارقة تاريخية، ديناصور اجتماعي. تُرسم تصرفاته الريفية الخرقاء، وحساسيته المبتذلة، وشهوانيته البدائية، وسذاجته المفرطة كعلامات على التصدّع العميق في شخصية المواطن الأصلي الذي أفسده المال، وتحوّل إلى هامشي ومثير للسخرية بفضل الزحف الحتمي للحداثة. ومع ذلك، ربما كان هذا الفلاّح الأكثر إثارة للتعاطف بين شخصيات المويلحي الملتبسة، إذ يرتفع صوته الفظ في السياق الأكبر لعالم عيسى بن هشام الجديد الشجاع، بنبرة عالية في ثنايا النص لتفنيد قيمه المتحللة.

بهذا المعنى تصبح قلة الذوق والشهوانية بساطة في السلوك، وبراءة في الضمير، بينما تشير السذاجة ذائعة الصيت إلى الجانب الخفي للسخاء الحقيقي. بالطريقة نفسها، آنذاك، التي وُظف فيها صوت الفلاّح في كتابات صنوّع والنديم كنقد للقوّة الغاشمة (صنوّع) وخطابات الهيمنة الاجتماعية (النديم)، يستخدم المويلحي شخصية الفلاّح لاقتراح نقد محتمل للحداثة الكولونيالية في مصر.

في العقد الأوّل من القرن العشرين، أصبح تمثيل الفلاّح والقرية في الأدب الشعبي، والثقافة الرفيعة، مألوفا بصورة مطردة. قُلّدت شخصية العمدة سيئ الحظ، لدى المويلحي، وخُلّدت على خشبة المسرح في شخصية كشكش بيك، التي مثلها نجيب الريحاني، بينما ابتكر طه حسين أوّل الأوصاف «الواقعية» للقرية المصرية، وما أصبح لاحقا من شخصياتها الأصلية - معلّم الكتّاب، الواعظ المحلي، والشيخ المتصوّف - في الجزء الأوّل من سيرته الذاتية «الأيام» (1929). وبين هذين القطبين نشأ الفلاّح التراجيدي كما تصوّرته الرومانسية.

ففي روايته القصيرتين «الفتى الريفي» و«الفتاة الريفية» (1903-1905) صوّر محمد خيرت ما سيتضح لاحقا في قصة هيكل الرومانسية الرعوية «زينب»، بينما صاغت قصة عيسى عبيد

القصيرة «مأساة ريفية» (1921) التي يتعارك فيها ابن أحد الباشاوات مع فلاّح حتى الموت من أجل فتاة ريفية، مجازا ميلودراميا للصراع الطبقي في الريف. كما مهدت قصة محمود تيمور القصيرة «في القطار»، وقصة يحيى حقي «القطار» لما سيصبح في وقت لاحق الموضوع السائد في الرواية المصرية: الصراع بين الريف والمدينة، وما ينجم عنه من انزياح تاريخي مفروض على الثقافة والشخصية الريفيتين.

أعادت الواقعية الاجتماعية (الاشتراكية) والواقعية الجديدة، التي صعدت إلى المشهد الأدبي في الخمسينات، والستينات، والسبعينات، تفسير القرية باعتبارها فضاء الصراع الاجتماعي، الذي يدفع إلى الواجهة حقائق تجربة الفلاّح إزاء نظام سياسي واقتصادي جائر، وكذلك إزاء منظومة عقد اجتماعي خفية تماما ومميتة.

دشنت رواية «الأرض»[33] لعبد الرحمن الشرقاوي (1952) هذا الاتجاه، بينما صوّرت رواية «أحزان نوح» لعبد الحكيم قاسم (1963) في تفاصيل دقيقة فقر وبؤس حياة القرية، وكذلك العالم الداخلي المعقد والمتنافر لعالمها النفسي الداخلي - العالم الذي كان في وقت سابق ملكية حصرية لذات كوزموبوليتية.

مهما يكن من أمر، سواء كانت رواية القرية رومانسية، أم واقعية، ثمة بعض الموضوعات والاستراتيجيات السردية التي يتكرر ظهورها المرّة تلو الأخرى على مدار القرن العشرين. تتمحور إحدى الاستراتيجيات حول تمزق الفضاء الجغرافي وتواصله. فالقطار يتحول إلى رمز لإمكانية ودلالة الحركة بين أماكن جغرافية ذات حدود واضحة ثقافيا واجتماعيا. يتكرر استحضار قطار تيمور وحقي في أعمال لاحقة، من «البيضاء» ليوسف إدريس (1970) إلى «الجبل» لفتحي غانم (1958) إلى «أيام الإنسان السبعة» لعبد الحكيم قاسم (1969).

يتمثل موضوع آخر في المثلث الغرامي كمجاز للصراع الاجتماعي والحل في سياق وطني. وهنا يلاحظ محمد عبد الغني حسن أن العديد من الكتاب في مطلع القرن العشرين اختاروا القرية مكانا لأعمالهم الرومانسية بفضل الحرية النسبية في التصرّف والحركة، التي تتمتع بها المرأة الريفية مقارنة بقريناتها المحجوزات والمحجبات في المدينة. فصدقية - وأيضا احتمالية - قصة الحب اعتمدت على هذا الفرق الاجتماعي: «ذلك الاختلاط الريفي البريء الذي حُرمت منه بنات المدينة»[34].

كان هذا هو الوقت الذي تداولت فيه أوساط الطبقة الوسطى أفكار قاسم أمين المثيرة للخلاف حول سفور وتعليم النساء المصريات. وقد صيغت شخصية العذراء الريفية «الحرة» والعفيفة أيضا في عشرينات وثلاثينات القرن العشرين كإسهام في السجال الذي أشعل شرارته كلام أمين عن «المرأة الجديدة».

انطوت هذه الشخصية على عدد من الدلالات. كانت نوعا من «المنتج» الأنثروبولوجي لمجتمع ريفي مثالي، وبهذه الصفة كانت تمثل نقدا ضمنيا للمجتمع الحضري، الموصوف بالتحلل، والزيف، والاضطهاد. كانت، أيضا، رمزا للأمة ككل، إذ تنهض مجددا من غفوة تمتد إلى قرون.

يشير وصف بيث بارون لعملية تأنيث أيقونات الوطنية المصرية إلى دلالة عدد من التمثيلات الملتبسة اجتماعيا للأنوثة في الخطاب الوطني[35]. فشخصية ما سأدعوه «الأنثى الوطنية» تحتل مكانة المركز بامتياز في رواية القرن العشرين المصرية عموما، ورواية القرية بشكل خاص. تصاغ المرأة (الريفية) في هذا النتاج الأدبي كمجاز للشعب. تتأرجح هذه الأنوثة بين أقطاب أخلاقية جامدة. فمفاهيم الطهارة الأنثوية، والعفة، والنقاء، تدمج في فكرة الأصالة والصحة الوطنيتين، بينما تشير نقائضها الأخلاقية مثل الفعالية الجنسية والطموح الاجتماعي إلى فساد وانحلال الشعب ككل.

الشخصيات الأنثوية الريفية مثل «ست الدار» لدى محمود طاهر حقي في «عذراء دنشواى»، و«زينب» بطلة محمد حسين هيكل المشهورة، و«زهرة» لدى نجيب محفوظ في «ميرامار» نماذج للصياغة الأولى. فمزاياهن الأخلاقية تعكس وتسلط الضوء على وظيفتهن كرمز للنظام «الطبيعي» (الوطني الريفي).

ومن جانب آخر، يتوفر الرمز الأنثوي الوطني الفاسد بكثرة في الرواية الحديثة. تجسد الزوجة الجشعة والخائنة في قصة «حديث القرية» لمحمود طاهر لاشين، وفي «الندّاهة» ليوسف إدريس، و«زقاق المدق» لنجيب محفوظ، و«قالت ضحى» لبهاء طاهر، المخاطر الأخلاقية التي تجابه شعبا يعاني من المرض.

وبالتالي فإن الصراع على حق «امتلاك» أو ضبط هذا المؤنث الوطني يطرح مجموعة من الأسئلة حول مصير الشعب نفسه. وغالبا ما يُصاغ هذا الصراع مجازيا باعتباره وعيا لصراع طبقي تاريخي،

كما في «مأساة ريفية» لعيسى عبيد، أو صراعا أيديولوجيا كما في رواية «ميرامار» لمحفوظ، أو باعتباره صراعا اجتماعيا، كما في رواية «الأرض» للشرقاوي[36].

يتجسد صراع أخر، وحتى أكثر دلالة في رواية القرية على مدار القرن العشرين، من خلال طرح العلاقة بين اللغة والتمثيل كمسألة سياسية من حيث الجوهر. فقد وجد الصوت الثانوي للفلاّح في آداب اللهجة العامية في مصر، في أجناس مثل الموّال، ومسرحية خيال الظل الحضرية، في القرون الوسطى، والفترة ما قبل الحديثة.

لكن هذا الصوت الهامشي يدخل رسميا مع صنوّع والنديم إلى القصة الحديثة باعتباره صوت فاعل مضاد و/أو غير هامشي. لقد سهّلت الحدود الخطابية الجامدة التي تسم الثنائية اللغوية العربية [الفصحى والعامية] البنى الحوارية التي تظهر أحيانا في الرواية الحديثة خاصة بقدر ما يتعلّق الأمر بموقع الفلاّح الاقتصادي ـ الاجتماعي في التاريخ، وموقفه الإشكالي الدائم إزاء السلطة السياسية.

يفسر هذا السبب جزئيا لماذا كان سجال القرن العشرين حول لغة الرواية ـ عامية أم فصحى ـ خلافيا إلى حد كبير. فقد كان استخدام العامية كلغة تنافسية صريحة في الرواية المصرية عملا سياسيا في المقام الأوّل.

لا تقتصر هذه الإستراتيجية على الرواية العربية. فوصف لينارد ديفيز للخطاب الروائي الأوروبي باعتباره يشكل لغة معيارية تعيد إنتاج العلاقة بين الهيمنة الطبقية والمعرفة الاجتماعية، وفي الآن ذاته تقوم بحجبها، يعتبر وصفا صائبا لاتجاه بعينه في التقليد الواقعي الأوروبي، وليس للجنس الروائي عموما، في كل مواقعه التاريخية.

ويمكن بالتأكيد الكلام عن وجود تقليد روائي عالمي تفهم اللغة من خلاله، وتُطرح، كحقل اجتماعيي مُتنازع عليه، حتى في قلب الأدب الأوروبي نفسه. قلة الذوق الجارحة في كلام الطبقات الدنيا لدى فيرناند سيلين أحد الأمثلة، وكذلك اللهجات الهجائية الخبيثة والمضحكة لدى شارلز ديكينز في قصة «إيست إندرز» الغامضة.

وقد شارك بعض كتّاب الجنوب الأميركي في القرن العشرين، مثل ويليام فوكنر، وجون كيندي تول، في هذا التقليد، كما يفعل ذلك الروائيون الأميركيون الأفارقة، الذين ابتكروا اللهجة السوداء كلغة أدبية بديلة ومعارضة في مجابهة مجتمع يتسم بالعنصرية البغيضة والقمع[37].

يُصاغ كلام العامة في رواية القرية المصرية في سياق تعارض جدلي مع لغة الفاعل الروائي الحديث. إن هذه الأساليب المتناقضة ـ الأوّل دائري، مُفارق، عام، وفرعي، والثاني طولي، براغماتي، وخاص ـ تمثل ابستمولوجيات مختلفة جذريا، وبالتالي علاقات مختلفة بالسلطة. وفي العديد من تلك الروايات، يصبح طرح لغة «العامة» الثانويين إستراتيجية لتحدي هيمنة سرد الفاعل الروائي، ومختلف أشكال الهيمنة الاجتماعية الكامنة في التمثيلات الوطنية المعيارية لمجتمع الريف.

هذا الكتاب محاولة لتجاوز المعيار النموذجي السائد المصاغ من جانب نقّاد ومؤرخين أدبيين للرواية العربية. فهذا النموذج غائي لأنه يرى عملية تكوين الجنس الأدبي كإعادة إنتاج تقنية لمثل أعلى متأصل في أوروبا. وبناء عليه، تظهر الرواية في العالم العربي بعد فترة ترجمة، واستيعاب لرواية القرن التاسع عشر الأوروبية، ثم «تتبلور» تدريجيا إلى شكل محلي ناضج تربطه صلة نسب بالنتاج الروائي الأوروبي. أما الأجناس السردية التي تقع خارج إطار هذا المنهج، فتصبح إشكالية من ناحية نصية وتاريخية، وتعامل بالتالي كمحاولات ربما مثيرة للاهتمام، لكنها مجهضة لإنتاج الجنس الروائي باللغة العربية.

يعتبر كتاب ماتي موسى «أصول الرواية العربية الحديثة» نموذجا جيدا لهذا المعيار. فهو يشرح التاريخ الأدبي للنهضة بتعبيرات ثنائية شرق-غرب، حيث تبقى الرواية العربية الحديثة مقيّدة بعذاب توتر متناقض ودائم مع أجناس روائية أوروبية أرقى. لذلك، توضع أجناس مثل المسرح الشعبي، والملحمة، والمقامة، جانبا باعتبارها أشكالا أدبية قديمة مهجورة، وهرطقة، تعيق محاولة تشكل أجناس «حديثة»، وتظل التخوم المفتوحة المتبادلة بين تلك الأجناس، وأجناس القرن العشرين الهجينة مثل الدراما، والرواية، والقصص الغرامية، بلا استكشاف.

كما تُعامل الروايات التي لا تعيد إنتاج البنى المتعارف عليها في النمط الأوروبي المكرّس باعتبارها، كما يقول صبري حافظ نتاج «معالجة بدائية، وتجربة تتسم بالضحالة، وتقنية غير متقنة من جانب الكاتب»[28]. وفي هذا السياق تصف هيلاري كيلباتريك تاريخ الرواية العربية كعملية متعثرة في محاولة «اللحاق» بالغرب[39].

وقد حاولت كبديل لهذا المعيار النموذجي، استكشاف تشكيل الجنس الروائي كعملية تكمن في صميم تجارب وأيديولوجيات اجتماعية معقدة ومُتصارع عليها. وفي هذا المجال كانت أعمال

باختين، وريموند ويليامز، ولينارد ديفيز، ذات فائدة خاصة. فقد نظر هؤلاء الكتّاب بطريقة أو أخرى إلى العلاقة العضوية بين الثقافة والأيديولوجيا باعتبارها الفضاء الأساسي الذي تُنتج فيه الأجناس الأدبية وتوّزع كسرديات اجتماعية مهيمنة (أو ضد الهيمنة).

اللغة، فكرة «الشخصية» ووجهة النظر الروائية هي السمات المركزية التي تُصاغ من خلالها الهيمنات الاجتماعية الحديثة والجنس الروائي. ويمكن، بشكل عام، قراءة تاريخ الرواية كتاريخ لحوار وصراع بين الطبقات، والخطابات، والأيديولوجيات. يصدق هذا على الرواية الأوروبية، وحتى بشكل أكبر على الرواية العربية. وعندما تُقرأ الرواية العربية في سياق كهذا، تنال خصوصية سماتها البنيوية منطقها الاجتماعي والتقني الخاص. ويظهر «ضعفها التقني»، و«جدارتها أو عدم جدارتها التقنية» كصياغة مدروسة للسلطة التمثيلية والإبداع المستقل ذاتيا.

مقدمة كتاب «الرواية والمتخيّل الريفي في مصر 1952.1880»

الصادرة عن دار النشر 2004، Routledge Curzon

1 Timothy Mitchell، Colonising Egypt، Berkeley: University of California Press، 1991، p. 35

2 يشير تعبير النهضة (الذي يعني حرفيا النهوض أو الاستيقاظ، من الجذر العربي نهض ومعناها الوقوف) إلى حقبة تاريخية محددة، وإلى مشروع تاريخي أكثر عمومية في التاريخ العربي الحديث. يستخدم في الحالة الأولى بشكل واسع لوصف الفترة الممتدة على وجه التقريب من أواسط القرن التاسع عشر، إلى الثلث الأوّل من القرن العشرين، عندما انخرط العالم العربي في عملية بناء الدولة/ الأمة، وفي «ترجمة» الفكر الليبرالي الأوروبي. بهذا الكون يكون التعبير كامنا في نوع من الغائية الثقافية، التي تعود بأصول الحداثة العربية إلى اللقاء مع أوروبا (الذي اتخذ شكل الغزو النابليوني لمصر في العام 1789) وتتجاهل إلى حد كبير المنطق الداخلي الاقتصادي والثقافي للمجتمعات العربية في أواخر القرون الوسطى، والفترة المبكرة الأولى للحداثة.

وقد شرع الباحثون في الآونة الأخيرة في نقض هذا المعيار النموذجي، فحققوا نتائج يعتد بها في دراسة التاريخ والثقافة العربية الحديثة (انظر، مثلا، Peter Gran، Islamic Roots of Capitalism، Egypt: 1760 - 1840، Syracuse: Syracuse University Press، 1996

أما في الاستعمال الثاني فإن التعبير يوحي بمشروع تاريخي مستمر لصياغة ثقافة وطنية، وازداد إلحاحا في العالم العربي في أعقاب الحرب العالمية الأولى. بهذا المعنى يستخدم التعبير من جانب النقّاد العرب لوصف فترة في التاريخ العربي الحديث

وصلت إلى نهايتها مع حرب العام 1967، وأفول الناصرية، واتفاقيات كامب ديفيد، وهيمنة أيديولوجيات السوق وإعادة الهيكلة (أنظر، غالي شكري: النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث، الدار العربية للكتاب 1983).

وبالنسبة لنظرة عامة إلى النهضة يمكن العودة إلى كتاب ألبرت حوراني: الفكر العربي في العصر الليبرالي 1789.1939، مطبعة جامعة كامبردج 1983.

3 في كتابه الصادر في العام 1902 «حاضر المصريين وسر تأخرهم» صنّف محمد عمر التقاليد الاجتماعية المعاصرة للمصريين في الطبقات الثلاث التي يتكوّن منها المجتمع المصري، مستبقيا القسط الأكبر من النقد للأغنياء والفقراء، أنظر

28-Roger Allen، A Period of Time، Reading MA: Ithaca Press، 1992، pp. 25

وبالنسبة لوصف هذا الكتاب والنقاش حوله ثمة بعض الشك حول هوية الكاتب الحقيقية، فقد اكتشف روجر ألين أوجه شبه كبيرة بين أسلوب ولغة الكتاب وبين «حديث عيسى بن هشام»، وبالتالي فإنه يشير إلى أن محمد عمر قد يكون اسما مستعارا للمويلحي، استخدمه لأسباب سياسية وأدبية

4 Mitchell، Colonising Egypt، p. 127.

5 انظر، مثلا، رؤوف عبّاس وعاصم دسوقي «كبار الملاّك والفلاحون في مصر 1837. 1952» القاهرة، دار قباء 1998. نظر

6 Mitchell، Colonising Egypt، pp. 116-117.

7 مثلا، عندما ألقي القبض على عبد الله النديم وأودع المعتقل، بسبب مشاركته في الثورة العرابية، وبعد تسع سنوات قضاها مختفيا في الدلتا، فإن قاسم أمين، المدعي العام المقيم هو الذي مكنه من الفرار من سجنه في طنطا، ومن جهة أخرى كان أحمد فتحي زغلول، أحد القضاة في محكمة دنشواي في العام 1906 التي حكمت على أربعة فلاّحين أبرياء بالشنق.

8 أحمد زكريا الشلاّق «أحمد فتحي زغلول وقضية التغريب» القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1987 ص 31-32

9 المصدر نفسه ص 124

10 جمال محمد أحمد «الأصول الفكرية للوطنية المصرية» مطبعة جامعة أكسفورد 1960، ص89

11شلق «أحمد فتحي زغلول وقضية التغريب» ص45

12 أحمد «الأصول الفكرية للوطنية المصرية» ص91

13 سيد عشماوي «الفلاّحون والسلطة» القاهرة، ميريت للنشر والمعلومات 2001

14 انظر Lennard Davis،

Factual Fictions: The Origins of the English Novel، Philadelphia: University of Pennsylvania Press للاطلاع على دراسة ممتازة للقضايا الاجتماعية والسياسية الخلافية التي أحاطت ظهور الجنس الروائي في بريطانيا

15 أحمد إبراهيم الهوّاري «نقد الرواية العربية في مصر» القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1978، ص 27

16يلاحظ جابر عصفور أن رواية مطلع القرن، بداية من زينب، ومتضمنة لأعمال مثل «إبراهيم الكاتب» للمازني، و«سارة» للعقاد، و«حواء بلا آدم» لمحمود طاهر لاشين، كانت مشغولة في المقام الأوّل بمشاكل الحب الزواج في عصر «المرأة الجديدة»، وأن المبالغة في الاهتمام بهذا الموضوع الخلافي سارت جنبا إلى جنب مع تمرّد الجنس الروائي على الأدب المكرّس نفسه. انظر «زمن الرواية» القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1999، ص111. 113

17 الهواري، مصدر سبق ذكره، ص 28-29

18 أحمد لطفي السيد «المنتخبات» القاهرة، دار النشر الحديث 1945 أورده

Charles Wendell،

The Evolution of the Egyptian National Image، Los Angeles: University of California

.Press، 1972، p. 275

.Mitchell، Colonising Egypt، pp. 12 - 13 19

20 المصدر نفسه ص31

Michel Zeraffa، Fictions: The Novel and Social Reality، trans. Catherine Burns and 21
.Tom Burns، London: Penguin Books، 1979، p. 12

Stephen Heath، Realism، Modernism and Language Consciousness، in Realism in 22
European Literature، eds Nicholas Boyle and Martin Swales، Cambridge: Cambridge
.University Press، 1986، p. 109

23 عبد المحسن طه بدر «تطوّر الرواية العربية الحديثة في مصر» القاهرة، دار المعارف 1992، ص210

24 يحدد العديد من النقّاد هذه الجدلية باعتبارها الوجه البلاغي المركزي في رواية ما بعد الواقعية في مصر، أو ما يُشار إليه عادة بكتابة جيل الستينات، يصف محمد بدوي الفاعل الروائي المنقسم باعتباره «البطل الإشكالي» (محمد بدوي: رواية الستينيات، مدخل لاجتماعية الشكل الروائي، فصول 2: 1-2، 1981. 1982، ص125-142) بينما يفضل سامي خشبه وصف «بالبطل الملحمي» لما ينطوي عليه من تضخيم للذات ومركزيتها في النص ما بعد الواقعي (سامي خشبه: جيل الستينيات في الرواية المصرية، فصول2: 2-1، 1981-1982، ص117-123). يصف صبري حافظ هذه الشخصية «بالهشة» و«الناقصة» نتيجة اصطدامها المؤلم بالواقع الخارجي:

لا ترجع هشاشة الشخصية في العديد من الروايات إلى صراع داخلي في الرواية، بل نتيجة لمعالجة بدائية، وتجربة تتسم بالضحالة، وتقنية غير متقنة من جانب الكاتب، وعجزه عن تقديم مشاعر القلق العميقة المعقدة التي تساور شخصية ما.

يتجاهل شرح حافظ لهذه الشخصية في سياق حقبة معيّنة للرواية المصرية تمفصلها المتكرر على امتداد رواية القرن العشرين، كما يختزل تاريخ الرواية المصرية في نموذج تطوّري.

Sabry Hafez، The Egyptian Novel in the Sixties، Journal of Arabic Literature، VII، 1976،
.p. 82

25 أحد الاستثناءات الهامة في هذه الملاحظة يتمثل في الموّال الشعبي المصري، الذي يؤدى كاملا بالعامية من جانب مغنين ريفيين جوّالين لجمهور الفلاّحين. وقد قدّم بيير كاشيا دراسة فريدة لهذا الجنس الأدبي باللغة الإنكليزية:
.Popular Narrative Ballads of Modern Egypt، Oxford: Clarendon Press، 1989

Bayle St John، Village Life in Egypt، London، 1852، quoted in Gabriel Baer، Fellah and 26
.Townsman in the Middle East، London: Frank Cass، 1982، p. 24

27 يوسف الشربيني «هز الدفوف في شرح قصيدة أبي شادوف» القاهرة، المطبعة والمكتبة الحمودية بمصر، تتضمن دراسة باير «الفلاّح وابن المدينة في الشرق الأوسط» فصلا عن «هز الدفوف» إضافة إلى بيبلوغرافيا مفيدة حول ما كتب عنها من نقد في اللغة العربية. يمكن الإشارة، أيضا، إلى دراستين باللغة الإنكليزية حول نص الشربيني، انظر:

Geert Van Gelder، The Nodding Noodles، or Jolting the Yokels: A Composition for Marginal Voices by al-Shirbini، in Marginal Voices in Literature and Society، ed.
؛Robin Ostle، Strasbourg: European Science Foundation، 2000
and Mohamed-Salah Omri، Adab in the Seventeenth Century: Narrative and Parody in
al-Shirbinis Hazz al-Quhuf، Edebiyat، 11:2

.Baer، Fellah and Townsmen in the Middle East، p. 24 28

29 المصدر نفسه، ص7

30 في المقالة المذكورة أعلاه يستنتج محمد صلاح عمري أن من التبسيط النظر إلى الكتاب كنقد لاذع للفلاّح، ويقترح تفسيرا يقوم على دراسة طرق المحاكاة في النص، ومن خلال الطبقات المتعددة للصوت، وللأثر الأدبي. (الأدب في القرن السابع عشر، ص188)

31 يقرأ نقّاد ما بعد الثورة «هز الدفوف» إما كإدانة قوية للقمع التاريخي للفلاح المصري، أو كنقد إصلاحي لتدهور الحالة الثقافية للفلاّح، انظر:

32 Baer، Fellah and Townsmen in the Middle East، pp. 28-.

انظر: Allen، A Period of Time: A Study and translation of Hadith Isa Ibn Hisham، by Muhammad Al-Muwaylihi

للاطلاع على نقاش مفصّل لسيرة المويلحي الأدبية، وسياقها التاريخي، وكذلك على ترجمة ممتازة للنص بالإنكليزية

33 «التربة المصرية» عنوان ترجمة ديزموند ستيوارت لهذا النص، وأشير إليها في هذا الكتاب باسم «الأرض»

34 محمد عبد الغني حسن «الفلاّح في الأدب العربي» القاهرة، دار الأقلام 1965، ص80

35 Beth Baron، Nationalist Iconography: Egypt as a Woman، Rethinking Nationalism in the Arab Middle East، eds I. Gershoni and J. Jankowski، New York: Columbia University Press، 1997.

36 هذا في جميع الأحوال أحد الأسباب التي أدت إلى رفض عنيف من جانب الأوساط النقدية العربية لمحاولة صياغة صوت الأنثى خارج محددات الخطاب القومي، كما حدث مع رواية «امرأة تحت نقطة الصفر» لنوال السعداوي، انظر:

Jurj Tarabishis Woman Against her Sex، trans. Basil Hatim and Elisabeth Orsini، London: Saqi Books، 1988.

37 انظر، على سبيل المثال:

Ferdinand Céline، Voyage au Début de la Nuit؛ Charles Dickens، A Tale of Two Cities؛ John Kennedy Toole، A Confederacy of Dunces؛ and the fiction of Zora Neale Hurston، Ralph Ellison and James Baldwin.

38انظر الملاحظة رقم 24 الواردة أعلاه

39 Hillary Kilpatrick، The Egyptian Novel from Zaynab to 1980'، in Modern Arabic Literature، ed. M. M. Badawi، Cambridge: Cambridge University Press، 1992، p. 259.

تيار الإصلاح الديني ومصائره في المجتمعات العربية
بإشراف ماهر الشريف وسلام الكواكبي
المعهد الفرنسي للشرق الأوسط، دمشق، 2004

يمكن الحديث، نظرياً، اليوم عن «راهنية الكواكبي»، وهو عنوان ندوة فكرية أقيمت في مدينة حلب قبل عامين، بقدر ما يمكن الحديث عن راهنية الشيخ محمد عبده وتلميذه، الذي تجاوزه، طه حسين. يستدعي الاسم الأول الاستبداد مؤكداً راهنيتّه، ويشير الاسم الثاني إلى التعصب الديني القائم على التجهيل، الذي شجبه الشيخ قبل مائة عام مجتهداً في مصالحة الإسلام الحقيقي مع المدنية الحقيقية، ويذكّر طه حسين بمشروع الدولة الوطنية الذي لم يتحقق، ذلك أن كتابه «مستقبل الثقافة في مصر» اقترح، بشكل تفصيلي، أدوات بناء دولة حديثة يوحدها جدل التعليم والديمقراطية. ومع أن مائة عام من الهزائم العربية تبرهن أن ما جاء به عصر التنوير العربي كان عاقلاً وبصيراً، فإن التحولات العميقة التي عصفت بالعالم العربي بعد هزيمة حزيران عام 1967 استأصلت جذور العقل والاستنارة، أو كادت، شاهدة على مجتمع دخل في استنقاع مأساوي.

في نهاية القرن التاسع عشر توازع المفكرون والاصلاحيون العرب سؤالاً وحيداً عنوانه: «لماذا تخلّف المسلمون وتقدم غيرهم؟». عثر البعض على الجواب في الابتعاد عن الدين والتهاون في قضاياه، وعزا آخرون السبب إلى خلاف المسلمين وتفرّق شملهم، ووقف عبد الرحمن الكواكبي في مكان مختلف، مدة ثلاثين عاماً، كما قال، كي يجد الجواب الأخير في موضوع محدد هو: الاستبداد السياسي. لم يكن الشيخ، الذي مات مسموماً، مخطئاً في جوابه، ذلك أنه ربط بين الاستبداد والتجهيل، مدركاً أن العقول الجاهلة تلغي معنى «السببيّة»، وأنها تبحث عن مفاتيح بؤسها في ثنايا القدرية والعالم الآخر. فإذا كان الوعي البائس انعكاساً لشروط حياتية قوامها القمع والإفقار، فإن دين الوعي البائس صورة عنه، لأن الوعي المتخلّف يؤول ما يرى بطريقة متخلّفة. وهذا الوعي البائس، في بيئة لا تفصل بين المواضيع الاجتماعية والمواضيع الدينية، هو الذي حمل الكواكبي على الحديث عن: الاستبداد الديني، الذي لا يحيل على الدين كما جاء، بل على نظام مستبد يصوغ أيديولوجيا دينية تلائم أهدافه، مدعياً أنه محكوم بالدين وحاكم بأمره. وبسبب ذلك كان على الشيخ الحلبي أن يحرر الدين من أغلال الوعي الجهول، وأن يطالب بالفصل بين شؤون الدنيا وشؤون الدين، وأن يرى إلى الواقع الاجتماعي في مرافقه السياسية والاقتصادية والثقافية والتربوية. لم يشأ «الشيخ الفراتي» أن يذيب أسئلته النيّرة في أثير السماء والعالم الآخر، بل انصرف إلى تأمل ما يري: «دعونا نترك عمل الله لله، ولا نتداخل فيه، إذ أن لنا كياناً أرضياً يجب أن ننشئه». وواقع الأمر أن هذا المفكر الحر أراد أن يفضح

ذلك الإدعاء المسوّر بالعار، الذي يجعل من الحاكم نائباً عن الله، متطلعاً إلى سلطة أخرى، تبدأ بقضايا الأرض وتعالجها بوسائل دنيوية. فقد ارتبطت الدولة الدينية في العهد النبوي والراشدي بسياق معين، فلم تكن هدفاً في ذاتها، بل وسيلة لتحقيق هدف جليل يتجاوزها. كان طبيعياً، والحالة هذه، أن يهاجم رجال الدين التسلّطيون الكواكبي هجوماً شديداً، بلغ حد اتهامه بالكفر والزندقة والمروق، كما جاء في مقال للشيخ محمد رشيد رضا، اعتبر الكواكبي «ناسفاً لبناء الدين الإسلامي ومقوّضاً لدعائمه». لمس المفكر الحر السبب المادي لصعود الإسلام وانحطاطه منتهياً إلى فكرة السياق، الذي يسمح بظهور دولة دينية في زمن، ولا يرى لها ضرورة في زمن آخر.

قارب الكواكبي في كتابه «طبائع الاستبداد» موضوعاً بالغ الخطر، يمكن أن يدعى بـ«العمومية الدينية المستبدة»، التي تشير إلى رعية مستبد بها تعتقد أنها تطبق جميع الأوامر الدينية على جميع قضايا الحياة، دون أن تعرف أن عقلها المغلق يفصل بينها وبين الدين والحياة في آن. ولعل هذه العمومية القاتلة هي التي أملت على الكواكبي أن يتحدث عن «معرفة الله بالإلهام الفطري»، كي يواجه ذلك التحالف بين الرعية المتمشيخة ورجال الدين المستبدين. فإذا كان الإيمان ممكناً بالفطرة، فهذا يعني أن المؤسسة الدينية لا ضرورة لها، وأن الإنسان قادر على الوصول إلى الحقيقية الإلهية دون ضمان أو سند خارجي. يصبح العلم الديني، بهذا المعنى، اختصاصاً يقوم به جملة من العلماء المتسامحين، يحاربون التجهيل والتشويش، ويقرّرون الحد الأدنى من الفرائض والواجبات: «فبمثل هذا الترتيب يسهل على كل من العامة أن يعرف ما هو مكلف به في دينه، فيعمل به على حسب مراتبه وإمكانياته، وبهذه الصورة تظهر سماحة الدين الحنيف». والكلمة الأخيرة، أي السماحة، هي محور خطاب الكواكبي وقوامه، التي رد بها على التعصب والتشدد الجهول والنفاق المتدين والتفكير المتعالم..

.. وواقع الأمر أن الكواكبي، وببصيرة ثاقبة، درس الاستبداد الجوهري في صورة الرعية المستبدة، التي ينتجها النظام المستبد. وهذا ما حمله على الحديث عن «العوام»، وهو تعبير يساوي الإسلام الجماهيري اليوم، الذين يفكرون بالغرائز اعتماداً على ثنائية قاتلة هي: الحلال والحرام. وعن صورة «العوام»، الذين يتوهمون الانتساب إلى المقدس، صدر تصور الكواكبي الإصلاحي، الذي يرفض العنف ويطالب بإصلاح العقول، ذلك أن «العامة المتدينة المتعصبة» تحسن الهدم ولا تحسن البناء. ومع أن كلمة السياسة، كما الأحزاب السياسية، لم تكن شائعة في زمن صاحب «أم القرى»، فقد لمح مبكراً دور الاستبدادين السياسي والديني في تعطيل السياسة، التي تضع المجتمع الإسلامي خارج الأزمنة الحديثة كلياً. فالنظام المستبد يلغي السياسة، وتعني الحوار والاختلاف، بوسائط القمع والقهر والرقابة والمنع والترويع، متطلعاً إلى سديم بشري لا شكل له، والاستبداد الديني يوطد الإلغاء ويدعمه، رافضاً الاختلاف وقائلاً بـ«خير الأمة». يطرد «الكل المتجانس»، في الحالين، الاختلاف، مساوياً بين الإيمان والإذعان المتجانس، كما لو كان الإذعان الكلي قوام الدين وجوهره.

انطوى كتاب «طبائع الاستبداد» على صفحات لامعة عن «المتمجد» ومراتب الاستبداد وتشجّره. فالمستبد، الذي يفضح استبداده لا شرعيته، يعيد خلق صورته أمام العامة، متوسلاً بطانته المنافقة المتكسبّة وقوله الأحادي الذي يقمع الأقوال المعترضة. وفي هذا الاستبدال ينتقل المستبد من المجد، الذي هو «إحراز المرء مقام حب واحترام في القلوب»، إلى التمجد الذي هو إفساد لمعنى المجد وتعبير عن كبرياء ماسخة محصنة بالحديد والنار. وعلى هذا، فإن في المجد ما يرحّب بالعدالة والتسامح والمساواة، على خلاف التمجد، الذي يقضي بالظلم والجور ومحاربة

الشرف والوجدان والرحمة والدين. ولهذا يصبح التمجد عماداً من أعمدة النظام المستبد، له دروبه ولغته وطقوسه، يطلق إمكانيات المتزلفين الانتهازيين أو المستغلّين، بلغة الكواكبي، ويرضي مستبداً فارغاً، يملأ فراغه المتزلفون بأشكال مختلفة. وبداهة فإن السؤال الأساسي لا يقوم في ثنائية الاستبداد والارتزاق البلاغي، بل في فاعلية الاستبداد التي تعيد صياغة الرعية كلها، بما يوائم المستبد وأهدافه وآلياته، التي تنتج: مراتب الاستبداد. فللمستبد ناصحه الذي يجمّل الاستبداد، وشيخه الذي يبرّر الجور، وعالمه الذي يثني على الكذب والتزوير، وحارسه الذي يكره البشر جميعاً، وله شرطيّه الوضيع الذي يفوقه استبداداً. تخترق آثار الاستبداد المستّبدَّ بهم جميعاً، فقراء كانوا أم أغنياء، إعلاناً شاملاً عن فساد الأرواح وانحطام القيم، فالأغنياء، كما يقول الكواكبي، أعداء المستبد فكراً وأوتاده عملاً، «فهم رباط المستبد يذلّهم فيئنون عليه ويستدرهم فيمنون، ولهذا يرسخ الذل في الأمم التي يكثر أغنياؤها». أما الفقراء، وإن كان المستبد يخافهم خوف النعجة من الذئاب، كما يقول أيضاً، فإنهم «يخافونه خوف دناءة ونذالة خوف البغات من العقاب، فلا يجسرون على الافتكار، فضلاً عن الإنكار. وقد يبلغ فساد الأخلاق في الفقراء أن يسرّهم فعلاً رضاء المستبد عنهم بأي وجه كان رضاؤه».

ومهما تكن المواضيع التي عالجها «طبائع الاستبداد»، وهي متعددة، فإن فيه أربع ملاحظات مشرقة جديرة بالتوقف والانتباه: تمس الأولى منها قدرة المستبد على إنتاج مجتمع من «الرعاع»، فارق صفات الفطرة واكتسب الصفات التي أرادها المستبد له، مثل البلادة وقصور الفكر والامتثال والنزعة القطيعية... إنه، بلغة أخرى، تحطيم الشكل، ذلك أن الشكل صعود وارتقاء، وإبداله بالكتلة الموجهة خارجياً بلا رأي ولا قاع. فإذا كان مرجع الإنسان الحر يقوم في داخله، فإن مجتمع العبيد يلهث وراء المرجع الخارجي الذي أراده الجلاّد. أما الملاحظة النيّرة الثانية فترتبط بآثار ديمومة الاستبداد، لأن الاستبداد، إن طال عهده واستدام، أنسى الرعية نقيضه، حتى يكاد يبدو جزءاً من الأشياء المتوارثة، ومبتدأ للوجود لا بداية له. ولهذا فإن المستبدَّ بهم، حين يحقدون على المستبد ويملّون سيرته، لا ينظرون إلى حاكم عادل مختلف، بل إلى مستبد له هيئة جديدة، كما لو كانوا قد تطبّعوا بالاستبداد، وأصبح الأخير طبعاً لهم. ولن تكون ثورتهم، والحال هذه، إلا «فتنة تحصد الناس حصداً» ترتكن إلى الغرائز والحقد والاندفاع الدامي، لا إلى العقل وقواعد السياسة. تأتي الملاحظة الثالثة من جهة «العلوم» التي تطرب المستبد وتوقظ رضاه، وهي علوم سديمية على صورته، تهتم بالمجردات والبلاغة الماسخة وعلوم الآخرة، أي بكل ما هو بعيد عن الواقع المعيش وقضاياه. ولهذا يكره المستبد العلوم الدنيوية، سواء كانت علوماً اجتماعية أو علوماً طبيعية مثل الفيزياء والكيمياء وعلوم الحياة. وسبب ذلك واضح، لأن العلم الحقيقي يسير من المعلوم إلى المجهول، ومن الواحد إلى المتعدد، على خلاف الجهل المستقر الذي يعتبر أن ما خالف «معلومه» حرام وممنوع. يصل الكواكبي، معتمداً على مساءلة المعيش، إلى معرفة الأسباب التي أفضت إلى تفوق الغرب على الشرق، لامساً العلاقة بين الحرية وتقدم العلوم وبين تقدم المجتمعات والحرية العلمية. تشير الملاحظة الرابعة إلى منهج المستبد في تعيين بطانته، وهو قائم على عنصرين: الإذلال من ناحية وإطلاق اليد في الاستبداد من ناحية ثانية، والذليل المستبد أسوأ أنواع المستبدين سوءاً، لأنه يحاكي مَنْ أذله واستبد به، متخذاً من إذلال الرعية طريقاً في الصعود إلى سلم الاستبداد.

تمكن مقاربة أفكار الكواكبي من وجهات نظر ثلاث: أولها موقف القوى الدينية التقليدية، القديمة منها والحديثة، التي لا تغاير القديمة في شيء. فقد كرهت هذه القوى الشيخ المذكور لسببين: أولهما

أنه جعل الدين موضوعاً يفسَّر ولا يفسّر به، الأمر الذي قاده إلى تعبير «الاستبداد الديني»، الذي هو أثر للاستبداد السياسي معترفاً، ولو بشكل مضمر، أن الانتساب إلى الدين لا يمنع الاستبداد. أما ثاني الأمرين فمقارنة وضع المسلمين بوضع أهل الغرب، وهو ما يقود، من وجهة نظر المشايخ التقليديين، إلى اعتبار الغرب سقفاً ومرجعاً، يقوّض الرجوع إليه فكرة الدولة الدينية. أما وجهة النظر الثانية فتأتي من فريق «ليبرالي»، يأخذ على الكواكبي تلفيقيته، ذلك أنه نقد الاستبداد طولاً وعرضاً واحتفظ بـ«الإسلام» مرجعاً، وهي وجهة نظر فاسدة لأنها لا ترى العلاقة بين الاجتهاد والسياق التاريخي. تبقى وجهة النظر الأخيرة، التي يدافع عنها بقايا التنويريين العرب، الذين يرون في فكر الكواكبي اجتهاداً مضيئاً داخل التاريخ الإسلامي – العربي. فإذا كان كل نص لا وجود له إلا مقارنة بنص آخر، فإن قيمة الكواكبي تأتي من اختلافه البيّن مع الأفكار الدينية المسيطرة في زمانه وفي أزمنة أخرى. ولعل هذا الاجتهاد، الذي لا يختصر الوجود إلى مواضيع دينية، هو الذي سمح للكواكبي أن يقارن بين واقع الغرب وواقع المسلمين. وعلى هذا، فإن اهتمام التنويريين العرب اليوم، بالمعنى النبيل للكلمة، بالشيخ الحلبي يعود إلى ربطه الوثيق بين الإصلاح السياسي والإصلاح الديني، وبين الإصلاحيْن معاً والإصلاح المجتمعي، ذلك أن اجتهاده، المنفتح على الواقع والحياة، يتيح علاقة جديدة بين العلم والدين والعقل والإيمان والحاضر والماضي، بل أنه يسمح بالنظر إلى الغرب كمحرض وخزان للمعرفة، دون اختزاله إلى مجرد «كافر» معاد للإسلام. والأساسي في هذا كله هو إمكانية التناقض والانقسام، التي تجعل رجل دين مسلم متمرد يتهم هؤلاء «المدلسين والجهال المتعممين»، أي رجال الدين المستبدين، ويحارب «غوغاء العلماء الغفل الأغبياء والرؤساء القساة الجهلاء.. ..».

هذه المواضيع وغيرها كانت محور ندوة فكرية عقدت في حلب في أواخر أيار وبداية حزيران عام 2002، بمناسبة الذكرى المئوية لرحيل الكواكبي، وجمعت لاحقاً في كتاب عنوانه «تيار الإصلاح الديني ومصائره في المجتمعات العربية»، أشرف عليه ماهر الشريف وسلام الكواكبي. وقد جاء في تقديم الكتاب: «انطلقت فكرة عقد هذه الندوة من أهمية إحياء مئوية هذا الشيخ المنور، ابن مدينة الشهباء، الذي عشق الحرية والعدل واستقلال الإرادة، وأكد ممارسة الانتقاد على الاعتقاد، ودعا إلى الإصلاح والترقي والحكم الدستوري، مؤمناً بأن «البشرية» هي العلم و«البهيمية» هي الجهالة وأن خير الناس أنفعهم للناس..». وواقع الأمر أن فكر الكواكبي، كما غيره من النهضويين العرب، حظى منذ سنوات، باهتمام كبير من المؤرخ الفلسطيني ماهر الشريف، الذي جمع أبحاثه المختلفة في كتاب متميّز عنوانه «رهانات النهضة في الفكر العربي»، ظهر قبل خمس سنوات. وربما يكون هذا الكتاب الأفضل في مجاله، لأنه قام على توثيق شديد متعدد الاتجاهات من ناحية، ولأنه انطلق من هواجس كفاحية وطنية من ناحية ثانية، بعيداً عن ذلك الاستعراض البارد الذي سقط فيه كثير من المثقفين العرب، منذ أكثر من عقدين. وإذا كان في السياق العربي، الذي نعيش تدهوره الطليق، ما يعطي هذا الكتاب أهمية خاصة، «فخير الناس أنفعهم للناس» كما يقول الكواكبي، فإن الأوراق المقدمة فيه توطد أهميته، وقد شارك فيها: نصر حامد أبو زيد، ماهر الشريف، عبد الرزاق عيد، يوسف سلامة، أحمد برقاوي، جمال باروت، السيد محمد حسن الأمين وغيرهم، إضافة إلى سبعة من الباحثين الفرنسيين، عالجوا مواضيع الإصلاح الديني بأشكال مختلفة.

سؤال الثقافة: الثقافة العربية في عالم متحوّل
علي أومليل، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2004

أخذت الثقافة، في تصوّرها التنويري، معنى محدداً يشير، غالباً، إلى عالم القيم والتهذيب، حيث الثقافة ارتقاء بالإنسان وصقل له. ارتبط هذا التصور بالمقولة التنويرية الأساسية، أي «الإنسان»، الذي عُيّن مركزاً لذاته ولغيره، ذلك أن عقله المبدع، أو عقله العقلاني، قادر على هندسة المجتمع بشكل جديد وترويض الطبيعة ونقل الحياة الإنسانية من المعلوم إلى المجهول. وهذا التصور، الذي ينتمي إلى ديكارت، استمر بأشكال مختلفة إلى منتصف القرن العشرين، أو إلى الربع الثالث منه، إلى أن ظهرت الثورة التكنولوجية في مجال الاتصال، التي أعادت تعريف الثقافة بشكل جديد.

يطرح علي أومليل، في كتابه الجديد، سؤالاً جوهرياً قوامه وضع الثقافة العربية اليوم في علاقتها بثقافة العولمة من ناحية، وفي علاقتها بالشروط الموضوعية التي أنتجتها، من ناحية ثانية. وإذا كانت الأسباب التي تقضي بطرح السؤال واضحة لا لبس فيها، فإن مستقبل هذه الثقافة لا يبدو واضحاً، بسبب الثورة المعلوماتية، التي أخطأها العرب، لأنهم أخطأوا جملة الثورات العلمية والتقنية التي أفضت إليها. فقد اختزلت الثورة التقنية في مجال الاتصال الزمان والمكان، وأنتجت اقتصاداً جديداً يعتمد على اقتصاد المعلومات قبل أن يعتمد على المواد الخام والمصانع. ولعل سيطرة الاقتصاد على غيره هو ما جعل الثقافة بضاعة معولمة الإنتاج والاستهلاك، تتحكم بمقدراتها شركات عالمية تنتمي في الغالب إلى الشمال، تفرض على العالم كله نمطاً محدداً من البضاعة الثقافية. ومع أن هذه الثقافة تتقدم كثقافة عالمية، فإن عالميتها صورة عن «السلطة التاريخية» التي أنتجتها، أي أنها ثقافة غربية تود أن تفرض ذاتها كنموذج ثقافي وحيد على العالم كله. وعن هذه السلطة، وهي ليست جديدة كلياً على أية حال، صدر معنى الثقافة لدى الليبراليين الجدد في الغرب، الذي يحيل على عنصرين متلازمين هما: اقتصاد السوق والديمقراطية، لا يمكن وجودهما خارج القيم الثقافية الغربية. وبسبب تلازم هذين العنصرين يصبح السوق مرجع القيم الثقافية، إذ الثقافة سلعة بين سلع أخرى، وتصبح الديمقراطية الغربية هي الشكل الوحيد الذي يضمن ازدهار القيم الثقافية.

إن ربط الحداثة بالغرب وحده، وهو تصور يعود إلى ماكس فيبر، هو الذي جعل فرنسيس فوكوياما يميّز بين الرأسمال الاجتماعي والرأسمال البشري، فهذا الأخير يتكوّن في المدارس والمعاهد والجامعات، التي تعدّ المنتجين في مجال الاقتصاد والخدمات والمهن والإدارة، بينما الرأسمال الاجتماعي رصيد متوارث من قيم وأخلاقيات ودراسة تكتسب وتتناقل داخل الأسرة والمجتمع. ولهذا فإن الرأسمال الأول لا يصبح قيمة منتجة ما لم يسنده رأسمال اجتماعي يهيئ الناس أن يعملوا معاً من أجل أهداف مشتركة كجماعات وتنظيمات. يدور الحديث كله داخل ثقافة غربية المراجع والمعايير، تدفع بما هو خارج الغرب إلى احتمال ثنائي البعد: أولهما «الغربنة»، أي أخذ النموذج الغربي كما هو، الأمر الذي يتضمن عدم الاعتراف بالثقافات غير الغربية، أو الخروج النهائي من الحداثة، طالما أن الأخيرة غربية المعايير والأصول. يلغي هذا التصور أية إمكانية فعلية لما يدعى بـ«حوار الحضارات»، بعد أن اختزل الحضارات إلى نموذج غربي متفوق على غيره. ولهذا لن تكون القرية العالمية، أو القرية الكوكبية، إلا قرية قوامها السيطرة والإخضاع، إذ من لا يعرف يخضع إلى من يعرف، وهو قانون عبودي قديم. إضافة إلى ذلك فإن عدم الاعتراف بثقافة الآخر سبب في الصعود المدوّي لـ«الهويات الثقافية الفقيرة»، التي تدافع

عن ذاتها سلباً منسحبة من «سوق الثقافة» إلى «دفء الخصوصيات» الذي يعيد، عملياً، تهميشها بشكل جديد. وعلى هذا فإن ثقافة العولمة، أو ثقافة السوق، لا تقوم بتوحيد العالم بل تكرّس تجزئته إلى دول الشمال التي تمتلك المعرفة، ودول الجنوب التي تمتلك «الهويات الفقيرة». يضع هذا الواقع لـ«حوار الثقافات» شروطاً جديدة، معاييرها الفاعلية والانتشار بعيداً عن بلاغة الأصالة والقدم والمجد التليد. ولذلك، فإن الثقافة العربية لن تستطيع أن تحاور غيرها إلا حين تبرهن عن جدواها بالنسبة إلى الآخر، وحين تكون قادرة على التفاعل مع غيرها، تعلم وتتعلّم في آن. وهذا كله لا يمكن تحققه إلا إذا استندت إلى قوة اقتصادية وسياسية تعطي للثقافة قوتها وقيمها التبادلية في سوق الثقافات المتقدمة. والسؤال كله بالغ التعقيد، لأن ثقافة عربية قادرة على منافسة غيرها، بحاجة إلى قوى اجتماعية واسعة حداثية أدى تهميشها المتزايد في العقدين الأخيرين إلى انبعاث ثقافة دينية، ترى في الحداثة اعتداء على مقدساتها وتهديداً لهويتها، وتكفّر جميع الجسور الممكنة بين الثقافة العربية وغيرها.

إن سؤال الثقافة، كما يطرحه علي أومليل، بعيد البعد كله عن ذلك «التجريد الثقافي» المولع بالأسماء الأجنبية والمصطلحات الكبيرة. فعلى خلاف الليبراليين الجدد من المثقفين العرب، الذين لا يلتفتون إلى سياق العولمة الجديدة ولا يتوقفون أمام سؤال الدولة، فإن علي أومليل ينطلق من تأمل هادئ عارف لقضايا الثقافة العربية وثقافة الآخر معاً. فمن العبث كل العبث أن يتم البحث عن مأزق الثقافة العربية اليوم بمعزل عن قضية «دولة الاستقلال»، في بداياتها الأولى وتطورها الكوارثي اللاحق. فقد طرح نشطاء الحركات الوطنية، في زمن الاستعمار، شعار الديمقراطية لانتزاع الحق في ممارسة ما يؤدي إلى استقلال بلادهم. لكن هذا الشعار تراجع، بعد الاستقلال، لصالح أهداف أخرى أخذت موقع الأولوية مثل: التنمية والتخلص من التبعية ومواجهة الاستعمار الجديد والإمبريالية. فإذا كانت معركة الاستقلال قد تحققت بفضل الوحدة الوطنية، فإن هذه الوحدة هي ضامن الانتصار في المعركة ضد التخلّف. نتج عن ذلك دولة عالية المركزية، سلطوية كاملة السلطوية اكتسحت المجال العام واحتلت الحياة الاجتماعية: فعلى المستوى الاقتصادي جاء القطاع العام ليسيطر على الاقتصاد كله، وعلى المستوى السياسي طرد الحزب السلطوي غيره، واحتكرت الدولة الجهاز الإعلامي والتربوي.. ولم تكن «التعددية السياسية»، حين وجودها، إلا شكلانية فقيرة، تشلّها المراقبة السلطوية. ولهذا فشلت «دولة الاستقلال» في تحقيق الحداثة الاجتماعية وهي ترفع شعار التنمية، وأجهزت على الديمقراطية وهي ترفع شعار الوحدة الوطنية. نقضت الدولة التسلطية العربية الحداثة بالتنمية والديمقراطية بالوحدة الوطنية، منتهية إلى إخفاق كامل في المجالات جميعاً، مستبقية التخلّف والاستبداد لا غير. وعن هذا الإخفاق الشديد، الذي قتل الحريات الاجتماعية باسم تنمية لم تتحقق، صدر اليوم موقفان: يرى الأول منهما أن الأطروحة القائلة بأولوية التنمية الاقتصادية على الديمقراطية أطروحة فاسدة، ذلك أن التنمية هي بالناس ومن أجل الناس، فلا يجوز أن يستعمل الناس وسائل من أجل غايات أخرى، مهما كان نوعها، لأن الإنسان غاية لا وسيلة. ويرى الثاني منهما أن فشل الدولة هو إعلان عن فشل الحداثة بما فيها الحداثة السياسية التي أساسها الديمقراطية. والموقف الأخير هو موقف ما دعي بالإسلام السياسي الذي تمثله «الأصولية». فما دامت التنمية، نظرياً، هي الطريق إلى الحداثة، وما دامت السلطة فشلت في الأمرين معاً، فإن في هذين الأمرين ما يتعارض مع الإسلام ومبادئه. وبسبب ذلك أعرض الإسلام السياسي إعراضاً كاملاً عن قضية التنمية وبدائلها، وانصرف إلى الأصول التي لها «زمن» خاص بها. فالتفكير بالحداثة والتنمية تفكير بالزمان والتاريخ، لا يأتلف مع «الأصول»، التي هي خارج الزمان والتاريخ. أكثر من ذلك أن القول بالحداثة، أو بالتحديث، اعتراف بمنطق التغيير والتعامل مع حاضر ذاهب إلى المستقبل. وهاتان المقولتان، أي التغيير والمستقبل، مرفوضتان

في التفكير الأصولي، الذي يحيل على نص ثابت لا مجال للاختلاف في فهمه، بقدر ما يحيل على «زمن أصلي» يستنكر ما تجيء به الأزمنة اللاحقة. وواقع الأمر أن الإسلام الأصولي يرفض الحداثة لأنها تغريب بمعنى مزدوج: فهي، أولاً، تغريب للإسلام والمسلمين، إذ تجعل الإسلام غريباً عن أهله والمسلمين غرباء عن دينهم. وهي، ثانياً، تستعيض عن المثال الإسلامي الأصيل بنموذج غربي قد يصلح للغربيين لا لغيرهم. وبهذا المعنى تبدو الحداثة كيداً للإسلام وتآمراً عليه، وهو ما يصادر إمكانية التعلم من الغرب أو الحوار معه، طالما أن الغرب «دين مختلف» يتآمر على الإسلام ويحرّض عليه.

تساوي الديمقراطية، في هذه الحدود، الشرك بالله في حكمه وشرعه، وهو ما يذهب إليه رواد التشدّد الأصولي، أمثال المودودي وسيد قطب وغيرهما، الذين يرون في «البرلمان» كفراً، لأنه يقول بسيادة الشعب والأمة، في حين أن السيادة هي لله وحده، الذي قد شرّع شريعته نهائياً وإلى الأبد. هكذا يرد الفكر الأصولي على إخفاق الحداثة العربية بشعار يأتي من فضاء مغاير آخر، لا يقول بالحداثة والتنمية والديمقراطية والإصلاح بل بالدعوة إلى الجهاد الشامل، كي يسود الإسلام ويهزم غيره، سيان إن تم ذلك بالدعوة أو عن طريق العنف. تتعين الهوية الثقافية الإسلامية، في التصور الأصولي، سلباً: فهي لا تعترف بـ«الغرب» ولا تريد أن يعترف الأخير بها، وهي المتحرّرة كلياً من القيم والتصورات والأفكار الغربية، كما لو كانت ترد على السوق العالمية للثقافة، وهي مرجع السلطة الثقافية، بالانسحاب الكلي من التاريخ. والغريب في هذا أن هذا الموقف المتطرف يتلاقى مع دعوات غربية متشددة (هانتنجتون وصراع الحضارات)، مع فرق أساسي بين الطرفين، هو أن الطرف الغربي يشتق تصوره من تفوّق تقني واقتصادي وعسكري كاسح، بينما يعتصم التطرف الإسلامي بـ«قوة النصوص» الفاصلة بين المؤمنين وغيرهم.

تتكامل الدولة العربية المتكلسة والأصولية الإسلامية، كي يشكلا معاً جداراً سميكاً يفصل الثقافة العربية عن الثقافة العالمية، على اعتبار أن معنى الثقافة اليوم يتحدّد بآثارها الفاعلة في السوق الثقافية العالمية. وإذا كانت دولة الاستقلال قد خلطت، في فترة معينة من تطورها، بين الثقافة ومحو الأمية، فإن ديمومة تكلسها الطويل أفضى إلى انهيار التعليم وتداعي المؤسسات التربوية والتعليمية. فبعد عقود من التعليم، الذي افتقر إلى سياسة حداثية، انتهى هذا التعليم إلى تخريج أعداد هائلة من العاطلين عن العمل، إنْ لم يصبح هؤلاء المتعلمون احتياطياً جديداً للفئات الهامشية الاجتماعية، التي أُقصيت كلياً عن مجالات القرار والإنتاج والمشاركة السياسية. إضافة إلى ذلك فإن التعليم في العالم العربي يدور حول نفسه مكرراً إنتاج معارف محلية لا تساير مستويات المعرفة المتقدمة في عالم اليوم، ولا تمتلك فضول التعرّف والتساؤل.

ثلاثة أسباب دفعت، ولا تزال، بتهميش الثقافة العربية في علاقتها بالثقافة العالمية: سلطة مركزية مستبدة تحتكر نخبتها السلطة والثروة وتطرد المجتمع خارجاً، أصولية إسلامية شديدة النفوذ توحد بين الغرب وتاريخ الحداثة وترمي بالطرفين إلى ديار الكفر، سياسة دولية تستبد بالشعوب العربية والإسلامية رافعة أدوات القهر والاحتلال والإذلال. كل هذا يعوّق تقدم الثقافة العربية، كما تحديثها، في انتظار «توفير رأسمال ديمقراطي» يتراكم بتجربة ديمقراطية مستدامة، ذلك أن الديمقراطية شرط تقدم الثقافة، وأن «الثورة الحقيقية هي الثورة الديمقراطية»، شريطة أن تتحقق بأدوات ديمقراطية، لأن محاربة الاستبداد بوسائل غير ديمقراطية تؤدي غالباً إلى إحلال استبداد محل استبداد آخر. يقول أومليل: «لا بد من مواجهة النظم الاستبدادية بالنضال الديمقراطي رغم العوائق الكثيرة. وهو نضال صعب وطويل المدى ولكنه الطريق الأصوب لإحداث التغيير الحقيقي، أي التغيير الديمقراطي».

سؤال الثقافة لعلي أومليل كتاب مقتصد اللغة، واضح المفاهيم، ملتزم بالديمقراطية والتنوير والثقافة التنويرية، يرى الحاضر واضحاً ويرى إلى مستقبل لا تمكن رؤيته، لأن الحاضر العربي مزيج مركب من أوبئة كثيرة.

يا قمر مشغرة

فواز طرابلسي، رياض الريّس للكتاب والنشر، بيروت، 2004.

فواز طرابلسي من ذلك النوع من المثقفين الذي يتمرد على التصنيف. فهو المترجم وكاتب السيرة والاقتصادي والمحلل السياسي والقريب من الدراسات الفنية قرباً شديداً. كل ذلك يضعه على أبواب «شعرية المعرفة»، التي تعطف مستقبل الإنسان على اختصاص معرفي لا وجود له. كأن المعرفة الحقة هي الحرية، التي تحاور ألواناً مختلفة من المعرفة ولا تنتهي إلى جواب.

في كتابه الجديد: «يا قمر مشغرة» – المحسوبية – الاقتصاد – التوازن الطائفي، يعين طرابلسي بلدة «مشغرة» مجازاً للواقع اللبناني، ويعيد اختصار المجاز إلى أقدار عائلة من البلدة، عنوانها إلياس طرابلسي الممتدة حياته إلى ابنه سليمان وأسرته. أما المادة الدراسية التي بنى منها المؤلف مجازه فقائمة في «أرشيف عائلي» لا تنقصه الغرابة، يتضمن الوثائق والملاحظات والرسائل وبطاقات المعايدة وقصاصات ورقية تكمل صورة الوجيه الريفي صاحب الأملاك الواسعة. وربما تكون العلاقة بين أقدار العائلة المختلفة، التي توقظ في الذاكرة «رواية الأجيال»، ومكانتها الاجتماعية – الاقتصادية، هي التي حرّضت المؤلف على «عنوان ذاتي»، يتصدّره القمر الذي تحتفي به فيروز وعنوان بارزا آخر عن العائلة المتنفذة، التي تشتق الوجاهة الاجتماعية من الملكية العقارية والانتماء الطائفي.

يبدأ المؤلف كتابه بفصل أول عن «البلدة والمزارع»، يحدّد الهوية الجغرافية لبلدة شكّلت نقطة تقاطع بين البقاع وجبل لبنان والجنوب، دون أن ينسى التوقف أمام معناها اللغوي. فـ«شغرت الماء»، في العربية كما في الآرامية، تعني غزرت أو كانت سريعة التدفق أو الانحدار. ومنها شاغور، و«مشغرة» المكان الغزير بالمياه المتدفقة. ولعل وفرتها بالمياه هي في أساس الرواية الشيعية المحلية عن أصل البلدة، التي تقول إن فاطمة الزهراء مرت في البلدة وطلبت ماء، فروى الأهالي ظمأها، وباركت البلدة وأهلها وأعطتها اسمها. تشير الرواية إلى حضور شيعي قوي إلى جانب عائلات مسيحية مختلفة المذاهب اتصفت، تاريخياً، بالانتقال من طائفة إلى أخرى، وأحياناً من دين إلى آخر، وذلك بسبب خصومات سياسية أو نزاعات حول ملكية الأرض والميراث. وقد يصل التحول من مذهب إلى آخر حداً «تلقى فيه شقيقين في البيت الواحد ينتمي واحدهما إلى المذهب الكاثوليكي والثاني إلى المذهب البروتستانتي»، كما يرجح أن بعض العائلات المسيحية شيعية الأصل. وبداهة فإن هذا الانتقال لا يُفسّر بالمرونة الدينية أو بالحوار المؤمن الذي يقنع فيه طرف طرفاً آخر، بل بأسباب مادية صرفة، كما يشير المؤلف، مثل الحصول على حق التعليم أو التماس الوظائف أو رفض لملاّك جائر يدفع المظلوم إلى «الارتداد». ومهما تكن نسبة الشيعة إلى غيرهم فقد استطاع المسيحيون تحقيق هيمنة على البلدة عن طريق حيازتهم ومراكمتهم رأس المال التجاري والمرابي ومن امتيازاتهم التعليمية، فانتزعوا ملكية عدد كبير من الفلاحين وقاموا بمركزة الإنتاج الزراعي، الذي توجّه نحو الإنتاج السلعي. أسهم في إنجاز هذه الهيمنة تطور «التعليم الإرسالي»، مثل افتتاح أول مدرسة إنجيلية عام 1885 وافتتاح مدارس كاثوليكية

وأرثوذكسية عام 1910.

بعد تحديد الهوية الجغرافية – السكانية للبلدة، يكرس طرابلسي الفصل الثاني، ويقع في خمس وعشرين صفحة، لتاريخ مشغرة، باذلاً جهداً توثيقياً يليق بالبحث العلمي الذي حكم موضوعه كله. ولهذا يذهب إلى التاريخ البعيد الواصل إلى زمن الآراميين والكنعانيين، ماراً بالفتح الإسلامي، وصولاً إلى الأمراء الشهابيين (1797 – 184)، وحوادث الستين الطائفية في القرن التاسع عشر، منتهياً إلى القرن العشرين. يتوقف المؤلف، لأسباب خاصة بموضوعه، أمام حقبة تاريخية حديثة محددة هي: «المتصرفية» (1861 – 1920)، التي جاءت معها بتحولات اجتماعية صادرة عن الإلغاء الرسمي للنظام المقاطعجي، الذي رافقه تحرير الأرض وتسليعها انطلاقاً من قانون العام 1858، الذي أطلق حركة بيع وشراء الأراضي، نقلت مساحات شاسعة إلى أيدي التجار والمرابين وسماسرة الحرير وأغنياء المزارعين. تكوّنت، في هذا السياق، الملكيات الزراعية الكبيرة اعتماداً على توظيف رأس المال التجاري والربوي في الأرض.

في هذه الحدود، وانطلاقاً من زمن المتصرفية، يدرس كتاب «يا قمر مشغرة»، معتمداً على أرشيف عائلي دقيق، قصة آل الطرابلسي، أو قصة فرعها الأساسي، التي هي قصة تكوّن ملكية أرض كبيرة نسبياً في البلدة والجوار، ابتداء من منتصف القرن التاسع عشر. توقف المؤلف أمام: أشكال الاستحواذ على الإنتاج الزراعي، الذي كان يتم باستعمال القوة السياسية – العسكرية في «النظام المقاطعجي»، وأصبح بعد عام 1861 يرتكز على القوة الاقتصادية المالية لطبقة اجتماعية جديدة، كانت عائلة طرابلسي صورة عنها. جمعت العائلة بين الملكية العقارية الواسعة والربا والنشاط التجاري وسمسرة الحرير، متحولة إلى سلطة اجتماعية لعقود متعددة، بدأ تراجعها عام 1910 وزاد في عام 1929. ومع وصول ثلاثينيات القرن العشرين أخذت «الملكية الطرابلسية» بالتحلل، الذي استمر بتسارع أكبر خلال حروب 1985 – 1990.

بعد تحديد أصول وتحولات الملكية العقارية – التجارية، قام فواز طرابلسي بترجمتها اجتماعياً بواسطة جملة مقولات تشرح العقلية الريفية. المقولة الأولى هي: شبكة المحسوبية ومركزها الوجيه الذي يدير علاقات العائلة وتحالفاتها، سواء كان ذلك مع الوجهاء والوكلاء في المزارع المجاورة، أو مع أهل السياسة وموظفي سلطات الانتداب والدولة اللبنانية. تتلو الوجيه مقولة مشتقة منه هي: الحزبية العائلية التي تتشكل من جملة العائلات الموالية لعائلة طرابلسي، يختلط فيها الشيعي بالمسيحي أحياناً. وهذه الحزبية غالباً طويلة العمر تتضمن المصالح المتبادلة وتراتبية شديدة التعقيد. يأتي بعد ذلك «اللفيف العائلي وخصومه»، والذي يربط بين مآل العائلات وتحوّلات ملكياتها العقارية، لأن صعود زعامة عائلية لا ينفصل عن تراجع زعامة غيرها. وفي الحالات جميعاً تشكل الملكية العقارية قاعدة الزعامة التقليدية، التي تحتفظ بقوتها حتى في حال ظهور زعامات هجينة، تعوّض غياب ملكيتها بسلطة مالية فاعلة. لن تكون المعايير السياسية في بلدة تؤسس الزعامة الاجتماعية على الملكية العقارية إلا معايير هجينة، إذ الوجاهة هي السياسة وإذ الأخيرة إعادة إنتاج لوجاهة متوارثة، اتكاء على شبكة من العلاقات الضيقة تتضمن: الجوار، المهنة، الموقع الاجتماعي والمصاهرة. تلعب الوجاهة دور وسيط ملتبس، يشد الجمهور إلى الوجيه ويعين الأخير مدافعاً عن مصالح جمهوره، يؤمّن لهم فرص العمل والخدمات العامة. وواقع الأمر أن هذه الخدمات، التي يسيطر بها الوجيه على جمهوره، وهي من حقوق المواطن البسيطة، لا تختصر إلى مقولات الإحسان والعطف والمقايضة. بهذا المعنى فإن نظام المحسوبية، الذي يرتهن فيه الجمهور إلى الوجيه، تكرار لمبدأ

«الشراكة» الزراعية التقليدية القائم على نظام المرابعة، الذي يوهم بوجود علاقة متساوية ومتكافئة بين طرفين غير متساويين على الإطلاق. بل أن هذا الالتباس، الذي يفصح عن المواطنية ويلغيها، هو في أساس تبجيل الوجيه، الذي يبدو دائماً خادماً للجميع. والوثائق الخاصة بعلاقة سليمان طرابلسي بجمهوره، تكشف عن احترام أبوي يحايث البنية العشيرية البطريركية للعلاقات الاجتماعية، القائمة على تراتبية صارمة، تلغي الكل الاجتماعي أمام فرادة الوجيه. تدور العلاقة كلها في إطار الأمر والامتثال، الذي يمحو الإرادات العامة بالإرادة الفردية الوجيهية. ولهذا يقول الوجيه «عندي ثلاثين نائب منتخب وخمسة عشر نائب معيّن كلهم على رجلي». يعطي القول الذي يجعل من النواب شيئاً من «عنديات الوجيه» فكرة عن النمط اللاتمثيلي لعلاقة الجمهور بـ«نوابه» وعن علاقات الجميع مع مرجعهم الأعلى. برهن فواز طرابلسي عملياً عن التصالح المستحيل بين السياسة، في معناها الحديث، والمجتمع الأبوي القائم على الوجاهة الاجتماعية، ذلك أن الأب ينوب عن أبنائه موهماً أن في حكمته الأثيلة، أي مصالحه، ما يغني عن مواقف واجتهادات غيره. ولأن المحسوبية هي قوام العلاقات الاجتماعية، فإن دور رجل الدين، وهو وجيه آخر، لن يختلف عن دور الوجيه الملاّك، وكذلك حال الوجيه المحلي والزعيم المناطقي، وصولاً إلى قامات أقل طولاً. وربما يكون «الكارت» مجازاً لهذه التراتبية التقليدية، التي تدور بين «كارت» من الوجيه المحلي إلى الزعيم المناطقي أو المركزي و«كارت» من هذا الأخير إلى الموظف المعني بتسهيل المعاملة. وقد كان هذا «الكارت»، وهي توصية وجيهية، من ثوابت المراجعات الإدارية في مصر الملك فاروق، كما جاء في كتاب رؤوف عباس «مشيناها خطى»، حيث نجابة التلميذ الفقير الحقيقية لا يعترف بها، مدرسياً، إلا إذا كانت مشفوعة بـ«الكارت» الضروري.

يكمل طرابلسي صورة الوجيه التقليدي بعناصر إضافية من نمط حياته، وذلك في فصل خاص عنوانه: «نمط حياة وجيه محلي». وعناصر النمط المقصود هي التفرنج بما هو تمايز اجتماعي يشمل الملبس والمسكن والتعليم والعلاقات وأخيراً وليس آخراً في الالتزام الماسوني لرب العائلة. يقضي التفرنج، كي يكون متسقاً، بالتماهي مع العاصمة بيروت وتحديداً مع وسطها الكوزموبوليتي البروتستانتي الدائر في فلك الجامعة الأمريكية في بيروت. كأن نقرأ: «وباختصار فإن وجيهنا كان كاثوليكياً من حيث العصبية العشائرية والسياسة المحلية، إلا أنه يمكن بالتأكيد اعتباره بروتستانتياً لجهة الثقافة وماسونياً في الأيديولوجيا». والسؤال الذي يطرح مباشرة: ما الذي يدفع بوجيه ريفي في بلدة لبنانية هامشية إلى الانتساب إلى الحركة الماسونية؟ يأتي الجواب، في رأي فواز، من اتجاهين يقول الأول منهما: إن الماسونية كانت طريقة أخرى يرتقي بها الوجيه إلى «الغربنة»، ويقول الثاني: إن الماسونية تشكل شبكة تعاضد وتعاون ورعاية وخدمات متبادلة بالغة الفاعلية. «بهذا المعنى يجب اعتبار الشبكة الماسونية بالنسبة لسليمان طرابلسي دائرة أخرى من دوائر شبكة المحسوبية التي يستفيد منها كوجيه محلي ومالك أرض كبير».

تشير المقدمات السابقة، التي تحيل على مجاز مركب، إلى هوية هجينة مختلطة العناصر، البعد الوحيد الواضح فيها هو: المصلحة، حيث الجمهور يؤمّن مصالحه الصغيرة عن طريق الوجيه، والوجيه يسخر جمهوره لتأمين مصالحه الكبيرة. وقد تسللت هذه الهجنة، بعد ميلاد الأحزاب السياسية الحديثة، إلى الأحزاب العقائدية، وذلك في تمفصل طريف، يساوي بين الحزبية العائلية المحلية والحزب العقائدي، أو بين الطائفة القديمة والحزب الجديد. وواقع الأمر أن وفود الأحزاب (القومي السوري والشيوعي) إلى بلدة مشغرة ترك آثاره عليها بقدر ما ترك واقعها

آثاره على الأحزاب أيضاً: فقد تطابقت الحزبية العقائدية الحديثة مع الحزبية المحلية العائلية من ناحية، وخلخلت الحزبية العقائدية أشكال التضامن التقليدية للحزبيات العائلية. بيد أن هذا الأثر المتبادل يحتاج إلى ملاحظتين أولهما أن الخلخلة المفترضة كانت جزئية، وثانيهما أنها كانت سطحية في كثير من الأحيان. وبما أن الحرب هي الأداة الكئيبة التي تكشف عن سلامة مجتمع أو عن أمراضه المتوارثة، فإن «الحرب الأهلية العربية في لبنان»، بلغة مهدي عامل، كانت تلك الأداة غير السعيدة، التي همشت الأحزاب السياسية، التي بدت «مهيمنة» ذات مرة، وأعادت الجمهور إلى وجيهه القديم، حيث إعادة إنتاج الهويات الطائفية إعادة إنتاج للبنان «كما يجب أن يكون».

في كتابه «يا قمر مشغرة» أعاد فواز طرابلسي تأسيس مفاهيم نظرية متداولة، مثل المحسوبية والوجيه والحزبية العائلية، اعتماداً على أرشيف مشخص. كما لو كان يختبر بعض المفاهيم ويعيد شرحها وتوسيعها مبتدئاً من الواقع المعيش لا من النظريات الجاهزة. وبداهة فإن ما يحكم هذا البحث الإبداعي غير المألوف هو الهاجس السياسي – الوطني، الذي يرى إلى لبنان مرغوب يقوده الشعب لا الحزبيات العائلية.

نقطة أخيرة تمس ذلك الأرشيف الموزع على المعرفة والطرافة، ذلك أن فيه ما يجلو تلك الهجنة الطريفة جلاء كاملاً، كأن نقرأ في رسالة سليمان طرابلسي – حزيران 1936 – ما يلي: «ومخصوص أرجو الإعراب عن اصدق شواعري مخلوصة لحضرة الأخ المومى إليه مع أرق التحيات الفؤادية لشخصيته اللطيفة الممتازة ومثل ذلك لحضرات الأخوان الكرام بدون تسمية حفظهم لقلبكم النبيل وللعشيرة خير زخيرة ببركة المهندس الأعظم حافظكم ومؤيدكم..». ما العلاقة بين مفهوم المهندس ومفهوم العشيرة؟ الجواب في مكان مستقر يعرف العشيرة ولا يعرف المهندس. والجواب كله في ذلك التجوال المعرفي الطليق الذي يقوم به فكر حر يدعى فواز طرابلسي.

فيصل درّاج

تأملات في شقاء العرب
سمير قصير، الناشر: دار النهار، بيروت، 2006.

يبدو أن الغياب المأساوي لمؤلف الكتاب، وهو في ريعان شبابه، وأوج عطائه الفكري، قد أضفى على الكتاب طابع الوصية، حسب تعبير الياس خوري مقدم الكتاب، بينما كان طموح سمير قصير هو أن يؤسس كتابه هذا لنوع من الكتابات النهضوية التي ترفض السائد من الأفكار، وتجمع ما بين روحية الكتابة الصحفية ومنهجية الكتابة التأملية النقدية، أملاً منه في محاولة كتابه أخرى، لا تزيف الواقع، ولا تغرق في جلد الذات، إنما ترصد الواقع كما هو، وترتقي به من أجل مستقبل أفضل.

لقد عاش سمير قصير في عصرنا العربي الراهن، المشغول بانتاج الفساد والخراب والهزائم والانكسارات، فلم يجد بداً من التأمل في شقاء العرب برؤية نقدية، وبحس مثقف يعي تماماً دروس التاريخ، ويحدوه طموح التغيير، فراح يبحث عن خيط التواصل في الفكر التنويري الذي صنعته النهضة العربية. لكن ثمة مفارقة ما في العلاقة بين كتابة التاريخ وصناعته، وربما قاده البحث عن تجاوز الشقاء العربي الذي تلمّسه وحلّله إلى نهايته التراجيدية.

يرتكز الكتاب على دراسة أبعاد النهضة العربية وفق أسس الاستقلال والحرية والحداثة، والسعي الى بناء الفكرة العربية على أسس علمانية ديموقراطية. وبالتالي إعادة الاعتبار لعروبة ثقافية تعددية وديموقراطية وعلمانية لا تلغي الآخر، ومناهضة كافة أشكال الاستبداد، ورفض الاستسلام لعقيدة الشقاء والموت، والتطلع إلى مستقبل أفضل يحقق الاستقلال والتنمية والحداثة. وعليه تأتي قراءة النهضة العربية في قيمها الأساسية بدءاً من تحليل العجز العربي، ورفض المقولات الجاهزة من نوع تحميل الآخر الغربي الكولونيالي المسؤولية بشكل مطلق أو القبول بالفرضيات الاستشراقية التي ترى الإسلام في شكله الجامد من دون التطلع الى إسلام جديد متجذر أكثر في الثقافة العربية الإسلامية، وصولاً إلى الدعوة الى ثقافة الحياة ورفض ثقافة الموت، ومقاومة الديكتاتورية التي استفحلت في بلداننا العربية بعد هزيمة الخامس من حزيران 1967، واستعادة دور المجتمع المدني القائم على أسس المواطنة والديموقراطية والقادر على تمتين الوحدة الوطنية ومواجهة التحديات والأخطار.

ويمثل سمير قصير المثقف النقدي الذي نظر داخل الزمن الكوني وخارجه في آن، فتزاحمت أمام عينيه هموم ومشاكل كثيرة، وهو يعيش غربة في مجتمع مهزوم، فقد حداثته المرجوة، وضاع في غياهب الماضي ورموزه، فحلّ الركودُ المعرفي محلّ الخلق والتشييد.

كان عليه أن يبدأ تحليل الشقاء العربي من عبارة مريرة، تلخص القاسم المشترك الأعظم بين العرب، إذ «لا خير في أن تكون عربياً في هذه الأيام. فاعتلال النفس، من شعور البعض بالاضطهاد، إلى كره الذات لدى البعض

الآخر، هو القاسم المشترك الأعم في العالم العربي». ويبدو المشهد مظلماً، أيا تكن الزاوية التي ننظر منها إليه، ويزداد ظلاماً بالمقارنة بمناطق أخرى من العالم، وكأنما "خصوصية" هذا الشقاء تنبع من كونه يضرب فئات لا يطاولها الشقاء في المجتمعات الأخرى، ويتجلى في المفاهيم والمشاعر أكثر من تجلّيه في الأرقام. إلا أن هذا الشقاء لم يكن ماثلاً على الدوام. فبمعزل عن العصر الذهبي للحضارة العربية الإسلامية، مرّ زمن غير بعيد تسنى للعرب فيه التطلع إلى المستقبل بشيء من التفاؤل.

ويوجه سمير قصير توصيفه للشقاء العربي إلى الوعي الذاتي، إذ باتت الذات من الهشاشة بحيث تكفي أقل الأمور لتعكيرها. وهنا تكمن السمة الأكثر وحشية للشقاء العربي. إذ لم تعد الحاجة قائمة إلى معيار خارجي كي ينطلق منه عنانه. والإحساس الهائل بالعجز الذي يتولد عنه الشقاء، يتغذى من البكاء على أطلال الأمجاد، وقياس الذات بمرجع معياري تاريخي مأخوذ من زمن آخر. لذا يتجسد سبب شقاء العرب في عجزهم عن أن يكونوا بعدما كانوا.

وبات العجز رمزاً للشقاء العربي الذي تعددت صوره وتجسيداته في أولئك الذين يغتبطون بصعود بعض الحمية القومية جراء الاحتلال الأميركي للعراق، ويدركون استحالة الرهان على ميزان القوى المحلي أو الإقليمي. وكذلك في أولئك الذين يؤيدون الحرب عبر موقفهم المتواطئ أو الانتظاري تجاه الحسابات والمخططات الأميركية، وتسليمهم بأن التغيير لن يتحقق إلا بمساعدة خارجية.

ولم يكن العرب بحاجة إلى انتظار الاحتلال الأميركي للعراق كي يأكلهم العجز. فعند كل فصل من فصول قضية فلسطين، كان العجز ماثلاً وقادراً على الإرباك. وقد صنع التفوق الإسرائيلي، المكوّن الأساسي لنظرة العرب إلى أنفسهم والعالم، وتجسد نموذجَه في حصار بيروت صيف 1982. وتطاول تجليات العجز المقاومة أيضاً. فلئن كانت الحركات الفلسطينية مسؤولة، في الستينات، عن منحنى "حرب العصابات الشاملة"، فإن صنّاع الرأي في الدول العربية هم الذين فرضوا منحى "الانتفاضة الشاملة" منذ التمرد الكبير من العام 1987 حتى العام 1989، إلى درجة أن الأمر انتهى إلى اعتبار الشعب الفلسطيني مكوّناً بأكمله من ثوريين محترفين. وعليه لم يكن من شأن مقاومة اللبنانيين أو الفلسطينيين إلا إبراز حال العجز العامة، وهذا ما تؤكده يوماً بعد آخر الانتفاضة الثانية التي انطلقت شرارتها في أيلول 2000. خصوصاً وأن منحى الانتفاضة الشاملة يعني أن إجراء أي جردة حساب يستدعي الاتهام الفوري بالخيانة، ولا سيما بعد أن تمت عملية تحويل الانتفاضة إلى وثن، ثم المبالغة في تعميم النموذج اللبناني الذي يحول دون البحث في الوسائل، ويقود إلى تفضيل الباهر على الناجح، كالعمليات الانتحارية. ولم تستطع أسلحة النضال الفلسطيني، رغم نجاحها النسبي في تحريك مشاعر العزّة المفقودة في أوساط الرأي العام، تبديد هذا الشعور بالعجز. بل على العكس من ذلك، كان من نتائج الخلط القائم بين فلسطين والعراق أنه أغرق الصورة التي كوّنها العرب عن أنفسهم، والصورة التي كوّنها العالم عنهم، في بحر هائل من الدم. وهناك أيضاً يأتي التوهم أن بإمكان الإسلام السياسي أن يوفر فرصة للخروج من الشقاء العربي، بينما يعتبره سمير قصير سبباً من الأسباب المؤسسة للشقاء العربي.

أما الكلام على الحداثة العربية في عالم اليوم، فقد يعتبر بالمعنى الفكري نوعاً من التجديف. لكن سمير قصير يرجح بأنه قد يكون في إنكار حقيقة هذه التجربة - حتى وإن تطلب الأمر، في أغلب الأحيان، تفحصها على ضوء الزمن الذي قامت فيه - استخفاف بالتاريخ الفعلي وبوقائعه وطرق النظر فيه. ويسلّم بالتعريف الأكثر حصرية الذي لا

يفهم الحداثة إلا عبر النموذج الغربي الذي قدمته الثورة البورجوازية. فإذا لم يصدر أي اعتراض مبطل يناقض الواقع التاريخي وحقيقة الحداثة العربية باعتبارها حالة تكيف مع ازدهار العالم الغربي، فإن الترويج للتمايز يصبح عندها مجرد حجة واهية. ولا شيء ينفي مشروعية هذه المحاولة إذ أن عملية التحديث في العالم العربي كانت فعلاً عملية تغريب. والدليل على ذلك إهمال دراسة القرن التاسع عشر العربي، كما فعل مثلاً برنارد لويس.

غير أن الاصلاحات السياسية التي قام بها محمد علي، والتي اقتبسها عنه وتوسع فيها القادة العثمانيون، وكذلك خير الدين في تونس، ومن ثم التبني التدريجي، والسريع، لمنجزات الحضارة التقنية تدريجياً. ويضاف الى ذلك الفكرة الوطنية، كما تم التسليم بها من بعد روسو وجسدتها نموذجاً الثورة الفرنسية، أنتج القوميتين اليونانية والصربية، ثم القوميات التركية والأرمنية والعربية.

وقبل أن تبلغ فكرة الوطنية هذا الحد، أعطى رفاعة الطهطاوي كلمة «وطن» معنى حديثاً انكشف له في أوروبا، حين عاد الطهطاوي من باريس، وفي جعبته الكتاب المؤسس للنهضة، كتاب «تخليص الإبريز في تلخيص باريز»، وهو ليس نظيراً لكتاب «الرسائل الفارسية» لمونتسيكو وحسب، بل فعل إيمان تحديثي لا لبس فيه من جانب إصلاحي تربى تربية دينية. فالطهطاوي، وبعكس خلفائه من المتأخرين، لا يرى أي تعارض بين الحداثة والسنّة التي يعتنقها. وبعد ثلاثين عاماً قام بطرس البستاني، ليستعيد طرح الطهطاوي وليعبر عن نزعة وطنية عربية سورية لم تصل الى حد نبذ المواطنية العثمانية.

إذاً، كانت النهضة، إلى جانب كونها نهضة ثقافية، يقظة قومية تشبه النزعة الوطنية الإيطالية. ومن هنا تأتي القراءة «الوطنية» لتاريخ الإسلام. فالتقسيم الثلاثي الى العصر الذهبي فالانحطاط ثم النهضة، يبقى خاصاً بالعرب وحدهم. إلا أن الغائية القومية لها آثار تشوه الصورة المركبة لهذه الثورة الثقافية وتحجب بالنتيجة أشكال الحداثة الأخرى التي تحملها. ولئن صح القول بأن الوطنية والقومية، وهما الفكرتان الجديدتان تماماً في تلك الحقبة، تؤكدان على اندراج المراكز الرئيسة في العالم العربي في جو من الحداثة السياسية منذ القرن التاسع عشر، فالصحيح أيضاً أن حداثة عصر النهضة لا تحدّ بهذا الجو فحسب. ذلك أن النهضة العربية، سواء بمضمونها أم بأشكال التعبير عنها، وليدة الفكر التقدمي وعصر الأنوار الأوروبيين. والغالب عليها أنها تندرج في إطار الخط الذي رسمه منظرو الثورة الفرنسية ولا يمكن اختصارها كلياً بالنزعة الوطنية. وهذا ما يجعلنا ندرك أن الغائية القومية تمكنت من تهميش القيم الكونية والحرية وعدم المساس بحقوق الإنسان، التي تحدث عنها العديد من الكتاب، محتفظة من «الأمة العظمى» بفكرة القومية فقط. وهذا ما يفسر أيضاً حصر مفهوم الحرية بالحرية الوطنية، وإهمال الحريات الفردية. والأسوأ من ذلك القول بأن الديموقراطية، لأنها لم تستطع الصمود في مرحلة أولى، فإنها لا تلائم نفسية العرب وتقاليدهم.

غير إن التشويه الأخير العائد الى النظرة التحريفية نفسها يتجسّد في ربط محصلة عصر «النهضة» بنتاج النزعة القومية. لذلك يُقال إن عصر النهضة قد فشل لأن يقظة الأمة العربية لم يكن لها مستقبل. والأسوأ منه القول بأنها لا تستحق الذكر لأنها لم تحقق أهدافها السياسية. وأنها يجب ألا تشكل إرثاً لا بذاتها ولا بما تطرّقت إليه، من مسائل التقدّم أو الفرد أو عصرنة الإسلام.

لكن ما يثير حفيظة سمير قصير هو هذه الغائية القومية وحدودها، ومع ذلك فإنه بالرغم من مآزق الحداثة العربية فإن كلمة «نهضوي» لا تزال تحتفظ حتى يومنا بقيمة إيجابية قريبة من قيمة مفهوم "الإنساني" في أوروبا. وهذا ما ينطبق كذلك على كلمة «تنويري». أي بمعنى

آخر أن النهضة تبقى كناية عن موقف، وشبيهة في هذا السياق بالنموذج الذي أرادوا مطابقتها عليه، أي بالنهضة الأوروبية، وفي الوقت ذاته بعصر الأنوار الذي اغتذت منه بالتأكيد. وهذا بحد ذاته يجب أن يشكل حافزاً لإعادة تقييمها على أساس ما كانت عليه في حينه، وليس على أساس ما يرتقب منها أن تكون.

من جهة أخرى، مع النهضة أعادت الثقافة العربية بناءها الذاتي انطلاقاً من اكتشاف «الآخر»، أي الآخر الأوروبي. ولم يكن الأمر سهلاً على الدوام، إذ جرى التبادل في اتجاه واحد، وقام في ظل الوضع الناشئ عن المواجهة بين الغرب والشرق. وهذا ما يفسر نشوء الكثير من حالات الكبت التي وصمت التاريخ العربي المعاصر بالتوتر وأغرقته في حالة من القلق المتعذّر إخماده. إلا أنه في ظل هذه المواجهة تمت الصياغة العربية لمفهوم الحداثة. فالعالم العربي، الموصوف اليوم بأنه منغلق بطبيعته، كان قد انفتح على محاورة كل الأفكار الآتية من أوروبا. وذلك بفارق زمني بسيط، إذ لم يفرق بين ظهور أولى الاطروحات المدافعة عن حقوق المرأة في أوروبا وبين مرافعات البستاني والشدياق في سبيل ترقي المرأة سوى قرابة خمسين عاماً، مع ما عند الثاني من طرح لا يقل ثورية حتى بالمقارنة بأوروبا القرن التاسع عشر، حين طالب للمرأة بحق المتعة! كما أنه لم يمضِ وقت طويل بين فرض الاشتراكية باعتبارها قوة سياسية في أوروبا وبين اشتقاق الشدياق ذاته مفردة جديدة لترجمتها بـ«الاشتراكية».

وبدت عملية التحول في الثقافة العربية ظاهرة للعيان، عندما غاصت كلياً في الجهد الهائل المبذول من أجل التكيف والتعريب، أي بالأحرى «التحديث»، بما في ذلك البعد الديني. ولا تزال اللغة العربية تحمل حتى اليوم آثار ذلك الحدث من خلال التبسيط والنحت والنقل، وبنوع خاص عن اللغة الفرنسية.

وبرز تجدد اللغة العربية عبر استيعابها أنواعاً أدبية غير مطروقة في الأدب العربي، وخاض النثر العربي، سواء بالترجمة أم بالآثار الابداعية، وتجربة المسرح والسيرة الذاتية، والرواية على وجه الخصوص. ولم ينحصر التجديد بالمبدعين والمترجمين، بل أن ما يجعل من هذه الظاهرة التاريخية ثورة ثقافية كونها ترافقت مع طفرة في حركة المجتمع. وتسارعت هذه الحركة بفعل تكاثر فرص التحصيل العلمي، وتيسرت بفعل نشوء حيز تشاركي واسع وقيام صحافة بالغة التنوع. فمنذ ما قبل افتتاح المؤسسات التعليمية العليا أتى التجديد في أنماط التفكير والجهد المبذول في تحقيق المعرفة من خلال جمعيات علمية فتحت الأبواب على المناظرات الأكثر تنوعاً، حول الاكتشافات العلمية وحسنات التجارة ومكافحة ظواهر التطير، وحول تعليم البنات وفهم التاريخ والعقلانية، وامتدت إلى كل ما من شأنه أن يوقظ المجتمع ويسد الثغرات الناتجة عن تخلفه. وعلى هذا أيضاً قامت سياسة غالبية الصحف التي رفعت الصوت معلنة اعتناقها ايديولوجية التقدم معممة استخدام المفردات الجديدة واعتماد الأساليب المبسطة في النثر العربي.

أخيراً، يمكن القول إن سمير قصير امتلك طاقة فكرية متميزة، تتخطى السياسة إلى مقام الفكر والتشييد المؤسس على الخلخلة والمساءلة والحفر، وهي تقاليد نادرة في بلداننا، لم تنتجها السياسة ذات اللون الواحد والحزب الواحد والفكر الواحد، لذلك كان همه ينصب على الإجابة عن اكثر من سؤال، ليفسر كيفية الوصول إلى حالة الغثاثة العربية، ومن مختلف جوانبها الفكرية والإيديولوجية، والتي حملت العرب على الاعتقاد بأن لا مستقبل لهم سوى ذاك الذي كتبه عليهم عهد ذهبي مضى، وبالتالي عليهم الاختيار ما بين الاستبداد أو الشقاء والموت، وهو ما يرفضه بكل قوة.

كتاب المعرفة لمحي الدين بن عربي
تحقيق وتقديم : محمد أمين أبو جوهر ،
دار التكوين ، دمشق ، 2005

يقدم كتاب "المعرفة" لمحي الدين بن عربي مساهمة في التعريف بكتابات هذا المتصوف الكبير، ويمثل استحضاراً لفكر الصوفية، بوصفه فكراً معارضاً للفكر الذي كان سائداً في عصره. لكن استدعاء ابن عربي، في أيامنا هذه، يخفي – بالنسبة إلينا – حنيناً يعاودنا كلما دار الحديث أو الاهتمام بأعلام «الروحانية» في الشرق والغرب، نظراً لما قدمه هذا الشيخ الجليل من كتابات ضربت عميقاً في تفحّص أحوال الدين والدنيا. ويلّح السؤال في هذا المجال: هل مازال ابن عربي قادراً على المساهمة في مخاطبة عالمنا المعاصر؟

إن الإجابة عن هذا السؤال، تعتمد على السياق الذي يُبحث فيه، وعلى معرفة المتغيرات التي عصفت بنا وبالعالم، ومدى القلق الذي يساور الإنسان في عالم اليوم، حيث يدور الصراع بين أصوليتين: أصولية إنجيلية جديدة، يقودها جورج دبيليو بوش، وأصولية جهادية إسلامية، يقوها بن لادن.

لقد دعا ابن عربي إلى «دين الحب» الذي يتسع لكل العقائد، ويجمع بين «الدير» و«الكعبة»، و«بيت الأوثان»، و«مرعى الغزلان»، وتقوم دعوته على فهم للدين يعتبر الحب أصل العلاقة بين «الحق» الخالق و«الخلق»، وهو فهم يسمح بالتمييز ما بين مفهوم الدين الإلهي الواحد، وبين أديان المعتقدات الكثيرة، لكن ما الذي يمكن فعله في عالم اليوم إزاء مقولات الصراع والصدام الحضاري والعلاقة الصعبة بين العالمين العربي الإسلامي والأميركي الغربي؟

لقد شق المتصوفة على طول التاريخ العربي – الاسلامي مسارات أساسية للتسامح الانساني الأصيل، وأبدعوا في بناء تفاصيل ومواقف تبرهن على واقعيتهم وابتعادهم عن السجال النظري والإغراق في بناء النظريات. فقد استدعى محيي الدين بن عربي، في زمانه الغابر، التاريخ الديني بمجمله، وتمكن من صياغته في جغرافيا كونية روحانية واحدة، ولم يلجأ إلى التمركز والفصل والإحالة، ولا إلى أفكار الصراع والصدام، ولا إلى التشويه والتحريف، بل حاول ان يعطي كل نبي من أنبياء البشرية موقعه الوجودي الذي لا يملأه سواه، بناء على منطلق يجعل من الكمال انساني لبنة أساسية وضرورية في جدار الكمال، ويبقى على أمد الدهر حقيقة روحية محورية للمجتهدين وللسالكين والواصلين. وكان تصوره ينهض على البحث في الحقائق الوجودية الضرورية لبناء عالم روحاني واحد، طريقه المعرفة، ومسعاه إدامة التسامح، وبالتالي فإن من اللازم البحث في عالم اليوم عن ماهية المعرفة التي يمكن أن يضيفها ابن عربي الى ما نملكه من معارف حول شخصه ودوره الروحاني، وإلى تلمّس المدى الذي يمكن بواسطته

معرفة مقدار مساهمة رؤية شخص في قبول الآخر والاندماج الانساني معه.

والمؤسف أنه في أيامنا هذه بات العنف والقتل والإرهاب من مفردات لغة لا تعرف التسامح، وبات العالم مقسوماً إلى «فسطاطين» حسب تصنيف بن لادن، أو «محورين» حسب تصنيف جورج دبليو بوش. والإرهاب يضرب في كل مكان بالتقابل مع ما تحصده حرب بوش من أرواح ودمار. ووسط هذه الحرب المستعرة بين الأصوليتين من الطبيعي أن تختفي صورة ابن عربي، وتختفي معها صور الفلاسفة والمتكلمين والأدباء، ولا تبقى غير صورة الرجل الإرهابي، حامل البندقية والسكين جنباً إلى جنب مع صورة المرأة الملثمة، التي لا يظهر من ردائها إلا ثقبان لعينيها. بالمقابل فإن بعض الاتجاهات والأفكار والرؤى السلفية سيطرت على مجمل الخطاب الإسلامي في السنوات الثلاثين الأخيرة من القرن العشرين، وقد أنتجت هذا النمط من الخطاب المهيمن ظروف وملابسات اجتماعية وسياسية وثقافية معقدة، ونجحت الآلة الإعلامية الغربية إلى حدّ كبير في خلق صورة عن الإسلام والمسلمين تعتمد على مفردات وسلوكيات وتعبيرات طارئة من شأنها أن تجعل الإسلام عدوا للحضارة والتقدم والحرية. لكن العقلاء والحكماء في العالم الغربي والعالم الإسلامي تصدوا لهذه الصور النمطية، ولم يتوقفوا عن العمل على طريق ترسيخ وإحلال قيم الحوار والتفاهم والاحترام المتبادل محل الصراع والصدام والحروب.

وفي سياق المساهمة في تأكيد قيم الحوار والتفاهم والاحترام المتبادل يمثل فكر ابن عربي رصيداً ثرياً، وبالتالي فإن استدعاء ابن عربي، مع غيره من أعلام الروحانية في كلّ الثقافات، يشكل مطلباً ملحاً في أيامنا، علّنا نجد في تجاربهم ما يمكن أن يمثل مصدراً للإلهام في ظلّ دين الكونة الجديد، حيث تشكل التجربة الروحية الإطار الجامع للدين والفن في السياق العام، بينما في السياق الإسلامي فإن استعادته من أفق التهميش إلى فضاء المتن مرة أخرى، لا يقلّ أهمية للتصدي للاتجاهات السلفية والمتطرفة.

يمثل ابن عربي إحدى الشخصيات النادرة التي شكلت معايير عصرها وعقائده، وهو يملك خطاباً يمتاز بالخصوصية، لا تجعله يقف خارج التاريخ ولا الجغرافيا، أي خارج الزمان والمكان، شأنه في ذلك شأن كل خطاب إنساني.

ابن عربي: هو أبو بكر محمد بن عربي الطائي (نسبة إلى قبيلة طيء العربية)، ولد في مرسية بالأندلس سنة 560 هـ / 1164 م، وتوفي في دمشق سنة 638هـ / 1230 م، وكان يعرف بابن سراقة. كان أبوه علي بن محمد من أئمة الفقه والحديث، ومن أعلام الزهد والتقوى والتصوف، وكان جده أحد قضاة الأندلس.

نشأ ابن عربي وترعرع في الأندلس، و تعرف على الصوفية، وانضوى تحت لوائها، حين كان التصوف في تلك المرحلة شكلاً من أشكال الوعي الفلسفي العربي – الإسلامي في العصر الوسيط. تؤمن الصوفية بالكشف والستر أو بالظاهر والباطن، وهي مسألة متفرعة من نظرية المعرفة الصوفية. كما أن نظرية التأويل الباطني نظرية دينية فلسفية، تتلخص في أن الله تعالى جعل كل معاني الدين في المخلوقات التي تحيط بالإنسان. وللصوفية مصطلحات عديدة، ومعان متعارف عليها بين المتصوفة، وتثير هذه المصطلحات اللبس والغموض لدى كثير من الناس. ويعدّ التأويل والظاهر والباطن مفاهيم تعني رفض أيديولوجية النظام الحاكم، إذ عند الصوفية يمكن لأهل الولاية أن يصلوا إلى الله مباشرة دون واسطة، وكل مسلم يمكنه أن يكون من أهل الولاية.

إن واحدية الوجود التي قال بها ابن عربي تذهب إلى أنه ليس في العالم وجودان بل وجود واحد، فالله هو العالم والعالم هو الله. وإن مظاهر العالم المختلفة ليست سوى مظاهر الله تعالى أي ليس لله إلا الوجود القائم بالمخلوقات، وليس هناك غيره ولا سواه.

وينظر ابن عربي إلى الإنسان بوصفه أصل وجود العالم، وأنه مبدأ صلة العالم مع الله. ولا يقرّ ابن عربي بالوجود الموضوعي للعالم الخارجي، في حين يعترف تلميذه ملا صدرا الشيرازي صراحة بالوجود الخارجي وجوداً موضوعياً، مع قوله بوجود إله حقيقي، أو إرجاعه كلا الوجودين إلى حقيقة واحدة وهوية واحدة. يقول ابن عربي « . . آدم هو الكتاب الجامع فهو للعالم كالروح من الجسد فالإنسان روح العالم والعالم الجسد فبالمجموع يكون العالم كله هو الإنسان الكبير والإنسان فيه وإذا نظرت في العالم وحده دون الإنسان وجدته كالجسم المسوى بغير روح وكمال العالم بالإنسان مثل كمال الجد بالروح و الإنسان منفوخ في جسم العالم فهو المقصود من العالم» .

يرى محقق الكتاب أن تأثير ابن عربي لم يتوقف على العالم العربي والإسلامي، بل تعداه إلى العالم الغربي. إذ كتب المستشرق نيكلسون مبيناً تأثير ابن عربي الكبير على الفكر الأوربي قائلاً: «إن ابن عربي عبقري الإسلام في الأندلس، بدراساته الجريئة في الإلهيات، ومشاهداته الكبرى، في عالم الروح، قد عبّد السبيل أمام اللاهوت المسيحي للنهوض والتحلل من القيود، وله أثاره في بعث الأدب الأوربي أيضاً. فإذا قابلنا بين ما كتبه دانتي مثلا حينما نظم «الكوميديا الألهية» وبين ما كتبه ابن عربي، نرى أن دانتي قد تتلمذ على ابن عربي تلمذة واضحة، في النهج والأسلوب والطريقة، بل وفي الصور والأمثال والاصطلاحات، والأساليب الفنية».

بدأ ابن عربي تأليف الرسائل والكتب تباعاً، وكان مجمل المؤلفات التي ذكرها بنفسه 285 مؤلفاً ما بين كتاب كبير الحجم، ورسالة صغيرة. وكان رقم كتاب المعرفة بين هذه الأرقام 191، وقد نشره ابن عربي على هيئة مسائل في الله، والعالم، والإنسان. من خلال مجموعة من الأفكار التي تبين نظرة وحدة الوجود، والإنسان الكامل، فرقها ابن عربي وجمعها على هذا النحو الذي جاء في مسائل الكتاب.

كما ضمّن ابن عربي بعض هذه المسائل في كتابه "الفتوحات المكية"، حيث كتب يقول: «ومدار العلم الذي يخص به أهل الله تعالى على سبع مسائل، من عرفها لم يعتص عليه شيء، من علم الحقائق، وهي معرفة أسماء الله تعالى، ومعرفة التجليات، ومعرفة خطاب الحق بلسان الشرع، ومعرفة كمال الوجود، ومعرفة الإنسان من جهة حقائقه، ومعرفة الكشف الخيالي، ومعرفة العلل والأدوية، وذكرنا هذه المسائل في باب المعرفة من هذا الكتاب، فلتنظر هناك إن شاء الله».

ابن عربي – كما هو حال باقي كبار المتصوفة– يصرح أحياناً عما يريد قوله وتبليغه، وأحياناً أخرى يعمد إلى الإشارة والرمز، فحين يتحدث عن عقيدة خاصة الخاصة في الله تعالى نراه يقول: «إنه أمر فوق هذا، جعلناه مبددا في هذا الكتاب« (المعرفة)، لكون أكثر العقول المحبوبة بأفكارها تقصر عن إدراكه لعدم تجردها. بينما يخاطب القارئ في مكان آخر قائلاً «إن كنت ذا فطنة أومأنا إليك ما هو الأمر عليه!»

يرى المحقق أن كتاب «المعرفة» يمثل نظرية المعرفة عند ابن عربي، لما فيه من الكثير من المصطلحات الصوفية، التي قام بوضع شروح لها، وفقاً للمصطلحات

الصوفية التي استخدمها ابن عربي في مؤلفاته، وبخاصة كتاب «رسائل ابن عربي».

ويريد محقق الكتاب ومقدمه أن يكون كتاب «المعرفة» بمثابة محاولة لقراءة ابن عربي من زاويتين مترابطتين، الأولى باعتباره قطباً صوفياً، والثانية باعتباره مسؤولاً، في حركة ثورية هي الحركة الإسماعيلية. و يؤكد بأنها قراءة غير كافية، لأنها تحتاج إلى دراسة دقيقة ومعمقة.

إن كتاب «المعرفة» ينفتح على التجربة الصوفية بين الكشف والستر في جدلية الوضوح والغموض، ونعثر على تفسير منشأ الوضوح والغموض في طبيعة التجربة الصوفية ذاتها، حيث ينهض جوهرها في انفتاح الأنا على المعنى الباطني للوجود كله، باعتبار التجربة الصوفية موازية لتجربة الوحي. ويفضي تماثل التجربتين إلى تماثل الخطاب الصوفي، من جهة بنية لغته التعبيرية، بالخطاب القرآني. وعليه يميز المتصوفة بين الإشارة والعبارة.

وإن كانت التجربة الصوفية في جوهرها تقوم على تجربة انفتاح الأنا على المعنى الباطني للوجود كلّه، فإن هذا الانفتاح مرهون بالقدرة على التواصل بين الأنا والكون الذي هي جزء منه، ولذلك فإنه من الطبيعي أن تمثّل التجربة الصوفية تجربة موازية لتجربة الوحي النبوي، مع أن الفارق بين تجربة النبي وتجربة الصوفي يكمن في أن التجربة الأولى تتضمن الإتيان بتشريع جديد، فيما يكون فهم الوحي النبوي بالاتصال بالمصدر نفسه، هي مهمة العارف في التجربة الصوفية، وهذا التشابه والتوازي بين التجربتين يؤسس تشابها لغوياً من حيث بنية لغته التعبيرية.

وعلى العموم، يشكّل التصوف والتجارب الصوفية مقترباً في الوجود والحياة، وأياً كان جوهر التصوف ومحتويات الصوفية، وهي شديدة التنوع والتفرع، فإن الصوفية هي نمط حياة، أو شكل من أشكال انكشاف الإنسان في الزمان. وقد نهض التصوف في الإسلام، أو ما يعرف بالتصوف الإسلامي، على منهج استنباطي للصلة بين النفس والإله، حيث أن لكل متصوف طريقته الخاصة في السير نحو الذات العلية (الله)، لذلك تكمن حقيقة التصوف في مجموعة التجارب الذاتية للمتصوفة. وعلى الرغم من اختلاف مضامين ومواضيع ومنطلقات تجارب المتصوفة، فإن هذا لا يلغي وجود صلات تقارب واتصال وتفاهم بينهم في مختلف الجوانب الروحية والفكرية والسلوكية ضمن إطار التجربة الصوفية ومنطقها. ذلك أن التصوف في الإسلام اتصل بالفلسفة وتداخل معها إلى درجة اعتبر فيها الفيلسوف صاحب تصوف عقلي، وهذا لا يلغي المنطق الخاص للتجربة الصوفية.

غير أن قراءة محيي الدين ابن عربي هي قراءة للتراث الإسلامي والتراث العالمي في نفس الوقت، نظراً لاستيعابه التراث الإنساني، وتوظيفه له في تشييد وإقامة بناء فكري وفلسفي مميز.

عمر كوش